Convegno di studi
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
Palazzo Franchetti
Campo Santo Stefano, Venezia
22-23 ottobre 2013

Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento

a cura di
Alexander Auf der Heyde,
Martina Visentin,
Francesca Castellani

Sommario

Scrittore d'arte e modello per gli artisti

Strumenti

Introduzione

Il moderno potenziale critico della figura di Pietro Selvatico Estense (1803-1880) sta forse in un tratto proprio del suo secolo: l'interazione complessa e talvolta controversa di molte vocazioni. Storico, teorico e critico d'arte militante, aperto a una dimensione internazionale; scrittore, pedagogista e uomo di tutela; organizzatore culturale navigato, quando l'Italia si accinge a costruire un sistema delle arti all'altezza dei vicini europei; progettista sporadico, proprietario terriero illuminato e sperimentatore … .

Questa complessità, che ne ha fatto un interlocutore eccezionale e generoso per le istituzioni, in Veneto ma non solo, nel cruciale passaggio dallo stato austriaco alla giovane nazione italiana, è probabilmente all'origine delle difficoltà di un suo riconoscimento. Sebbene ne abbia fatto l'oggetto di studi fondamentali e abbia dato un'impronta notevole alle sue istituzioni artistiche, i rapporti di Pietro Selvatico con Venezia non furono sempre sereni. Insensibile al rimpianto nostalgico della Serenissima, tacciato dagli ambienti democratici come spia austriaca per i suoi innumerevoli contatti con l'Europa settentrionale, il marchese padovano non sempre pare positivamente integrato in laguna. Eppure, guardando le iniziative di riforma con cui riuscì a ravvivare il sistema delle arti nel Veneto durante gli anni Cinquanta – *in primis* da segretario dell'Accademia di Belle Arti (1849-59) – la sua presenza di intellettuale *engagé* risulta centrale. E se gli ambienti veneti persistono, conclusa quest'esperienza, nel vedere in lui niente più che un «ostinato codino» definitivamente compromesso con il regime precedente, spetterà allo Stato unitario riconoscerne il valore. Infatti, questa figura cruciale di scrittore e cultore delle Belle Arti non solo è ben presente negli scaffali della borghesia post-unitaria, ma ha lasciato tracce profonde in almeno tre pilastri della moderna vita artistica italiana: didattica, promozione e conservazione. Sono queste le ragioni di un convegno di studi promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti con la Scuola Normale Superiore di Pisa, l'Università IUAV di Venezia e l'Università degli Studi di Udine, che ha radunato ventisette relatori a Palazzo Franchetti il 22 e 23 ottobre 2013.

Grazie alla collaborazione di questo gruppo di studiosi di varia provenienza disciplinare (storia dell'arte medievale e contemporanea, storia dell'architettura, storia sociale ed istituzionale, agronomia, estetica e letteratura) è stato possibile affrontare con mezzi adeguati, senza peraltro esaurirla, l'attività davvero poliedrica del marchese padovano.

Oltre che sui numerosissimi scritti di Selvatico, gli autori hanno potuto poggiare la ricerca sui ricchi fondi della Biblioteca Civica di Padova, che ne conserva i manoscritti e su lettere e documenti rinvenuti nelle biblioteche italiane, austriache e tedesche, per non parlare della corrispondenza ufficiale risalente al periodo di presidenza accademica, rintracciabile negli archivi dell'Accademia di Venezia e di diversi organi di Stato.

Appare comunque tuttora difficile, se non addirittura impossibile, dare una definizione univoca di Selvatico: non uno «storico empirico al modo del vecchio Lanzi; non *connoisseur* come i più giovani Cavalcaselle e Morelli; né cercatore d'archivio [...]; né puro teorico, e tanto meno critico *salonnier*» (Ferretti). Le sue lezioni di storia dell'arte, pubblicate con il titolo *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1852-56), rappresentano per l'Italia un primo tentativo di storia dell'arte universale, ma pur sempre selettivo al punto da sopprimere artisti come il Sassetta e Vincenzo Foppa; insoddisfacente, agli occhi dei suoi lettori novecenteschi, anche per un sospetto vizio narrativo laddove – per citare Lionello Venturi – «i motivi tradizionali delle vite degli artisti s'introducono di soppiatto in mezzo ai problemi idealistici».

Del resto, nella sua vocazione didattico-compilativa, questo suo «spirito di sistema» mostra convergenze culturali con la contemporanea produzione storiografica di Cesare Balbo e soprattutto di Cesare Cantù (Bernabei). Da «critico celibe» Selvatico non sposa singoli artisti né correnti (Ferretti), il suo sguardo sull'arte contemporanea – soprattutto la pittura – parte da una prospettiva estetica precisa, imperniata intorno al concetto del 'bello morale': fermamente convinto che l'artista contemporaneo debba costruire un'ideale sintesi tra concetto e forma, Selvatico vede nella critica d'arte contemporanea uno strumento di verifica e allo stesso tempo un'occasione di riflessione didattica (Sisi). Questa prospettiva concreta del suo pensiero, sempre attenta all'applicazione, emerge anche negli altri suoi campi d'interesse, a partire dai «pochi, ma intensi» scritti di argomento agronomico che offrono l'immagine di un proprietario terriero aperto

all'innovazione tecnologica e alla dimensione sociale del proprio agire (Simonetto).

Quella del convegno è anche l'occasione, per l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, di 'riconciliarsi' con uno dei suoi soci storici. Sin dal 20 gennaio 1845, infatti, il marchese è ammesso tra i soci corrispondenti; la promozione a socio effettivo si lascia invece attendere quasi ventotto anni (6 aprile 1872) ed è sintomatica della diffidenza reciproca tra il marchese e l'Istituto (Gullino). Notoriamente reticente alla frequentazione delle accademie e società scientifiche, Selvatico fu invece un assiduo collaboratore della stampa periodica veneta (Marin) e lombarda, come dimostrano i suoi interventi spesso polemici nella «Rivista Europea» (D'Amia) e ne «Il Conciliatore» (Cottignoli). La sua instancabile attività di viaggiatore lo accomuna a storici dell'arte e funzionari del calibro di Franz Kugler e lo spinge a recarsi in Francia, Belgio, Austria e Germania, dove analizza le istituzioni artistiche stringendo contatti con esponenti accademici come Pietro Nobile (Fabiani) e Rudolf Eitelberger (Auf der Heyde) o con eruditi come Alexis-François Rio e Charles de Montalembert (Visentin), divenendo ben presto, tra l'altro, un convinto fautore della fotografia nella produzione e riproduzione artistica (Serena). L'«esteromania» del marchese si presenta assai più complessa nel caso dell'Inghilterra dove fu recepito anche se non sempre con benevolenza da John Ruskin (Levi). Lo sguardo di Selvatico sull'architettura veneziana, soprattutto a ridosso della successiva sintesi storiografica di Amico Ricci, è innovativo per aver posto alla base della tassonomia stilistica l'analisi autoptica dell'edificio e non – come si usava prima – le testimonianze storiche (Zucconi). Si tratta di una propensione a leggere il manufatto dovuta anche al costante aggiornamento con la contemporanea archeologia medievale francese (Barral i Altet), ed è interessante vedere – nel caso della basilica di San Marco – come egli si districhi nel meandro delle pubblicazioni sul tema provenienti da tutte le parti d'Europa (Ballardini). Strettamente connesso ai suoi studi storico-architettonici è l'impegno e coinvolgimento nelle politiche della tutela: dall'attività per la «Commissione per la conservazione dei monumenti delle province venete» (Collavizza) al censimento monumentale commissionatogli dall'arciduca Ferdinando Massimiliano d'Austria (Concina).

Il decennio dell'incarico all'Accademia – prima segretario e professore di estetica e storia dell'arte, poi presidente – è segnato da un'instancabile attività riformatrice, almeno inizialmente supportata

dal governo austriaco. Quella degli architetti è senz'altro questione centrale nel dibattito sulla formazione professionale all'interno dell'Accademia e l'efficacia dell'operato di Selvatico emerge anche dai risultati presentati in sede concorsuale dagli allievi (Tamborrino). Segue l'impegno nel ridefinire la formazione del pittore, ambito in cui cercherà di mettere in atto molte delle idee espresse nel manuale *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842), progetto che però subirà un rallentamento dovuto ai continui scontri con il titolare della cattedra Carl Blaas (Bellin). Meno complicata si presenta la situazione della scultura dove insegna Luigi Ferrari, tra i prediletti del marchese (Catra). Ma il decennio accademico riserva anche aspetti assai meno noti come l'inaspettata attenzione nei confronti della cultura teatrale (Biggi), oppure la ripresa del monitoraggio e restauro riservato alle pitture pubbliche (Perusini), per non parlare della riflessione sul disegno come elemento fondamentale dell'educazione artistica, che sfocerà – nel corso degli anni Sessanta – nella fondazione della scuola di disegno e modellazione a Padova e nel confronto con modelli inglesi ed austriaci (Giacomelli).

Quasi sempre trattata dalla letteratura come elemento a sé – ma questa volta ben inserita nel crogiolo di interessi, azioni e riflessioni che connotano gli altri versanti della personalità del marchese – risulta l'attività niente affatto trascurabile del progettista Selvatico, formatosi alla scuola di Jappelli e (forse) Cagnola. Esemplare sul piano ideologico, viene infatti riconsiderato in tal senso il progetto di rifacimento della Cappella della Madonna Mora all'interno della basilica padovana del Santo, riconducibile ai cruciali anni Cinquanta (Castellani); un'opera mai realizzata, a differenza della cappellina neogotica nel parco di Villa Pisani a Vescovana (Fontana) il cui precario stato di conservazione incarna tristemente l'incuria decennale che ha gravato sull'Ottocento italiano.

Il volume si chiude con un cenno di apertura sul problema, tuttora poco esplorato, della *longue durée* del pensiero e degli scritti di Selvatico, letto e recepito dagli artisti della generazione successiva i quali – pur avendo ben poco da condividere con la sua prospettiva estetica – hanno saputo trarre insegnamenti dall'attenzione inedita che il marchese riserva ai fatti tecnico-materiali (d'Ayala Valva).

In vista di future prospettive di ricerca, il volume offre al lettore ulteriori strumenti d'approfondimento. L'elenco dei libri d'arte

appartenuti a Selvatico, poi passati alla Biblioteca Civica di Padova, prospetta un inedito sguardo sulle sue frequentazioni bibliografiche. D'altra parte il censimento dei suoi innumerevoli scritti si propone come *work in progress*, vista la mole di testi e l'ipotesi assai probabile di nuovi articoli ancora da rinvenire, in particolare nei periodici.

Ringraziamo gli altri componenti del comitato scientifico (il presidente Guido Zucconi, Massimo Ferretti e Donata Levi) e tutti coloro che hanno contribuito alla redazione e pubblicazione di questo volume, in particolare Maria Vittoria Benelli, Francesca Di Dio, Vincenza Cinzia Donvito, Alessandro Franchini, Bruna Parra, Piera Zanon.

Alexander Auf der Heyde
Martina Visentin
Francesca Castellani

BIOGRAFIA, STORIOGRAFIA ED ESTETICA NEL PENSIERO DI SELVATICO

Sotto «l'albero dell'arte». Gli artisti del passato fra esempio del bello visibile e racconto storico

1. Scorrendo l'indice di questo volume, qualcuno si sarà chiesto perché manchi una relazione sulla 'sfortuna' critica di Selvatico: è vero, non sarebbe stato argomento marginale. Che nascessero dissensi in vita, non sorprende; connaturati com'erano ai modi e ai tempi di reazione della stampa periodica, dove la presenza di Selvatico fu costante, a riprova della novità di questa figura di scrittore d'arte[1]. Poi, nell'immediato avvicendamento di generazioni, la sua sfortuna rispecchiò il destino che incombe facilmente su chi coltiva lo spirito di sistema; e lui aveva vent'anni quando c'erano al mondo «storici, filosofi, poeti» che «rivaleggiavano nello sforzo di offrire una sintesi dell'umano»[2].

Ma il momento di più bassa considerazione fu novecentesco; e coincise con il definitivo ribaltamento del sistema culturale entro al quale aveva sempre occupato postazioni cruciali. Era appunto la sua funzione complessiva che riusciva difficile intendere. Non storico empirico al modo del vecchio Lanzi; non *connoisseur* come i più giovani Cavalcaselle e Morelli; né cercatore d'archivio, come sempre ce ne furono in Veneto; né puro teorico, e tanto meno critico *salonnier*, Selvatico – che in fondo non si dichiarò ostile a nessuna di quelle figure (tranne l'ultima) – non poteva trovare vita facile in Italia per gran

[1] Cfr., per esempio, il giudizio di Antonio Diedo nella lettera del 1846 a Michele Ridolfi, in A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, p. 139 (è bene che questo libro sia citato nella prima nota, dal momento che in seguito non sarà possibile rinviarvi ogni volta che sarebbe opportuno). Filtrava poca simpatia per Selvatico nella sua stessa Padova, almeno a giudicare da un paio di lettere di Pietro Ferrato (P. Petrioli, *Gaetano Milanesi. Erudizione e storia dell'arte nell'Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio storico*, Siena, Accademia degli Intronati 2004, pp. 205, 214, nn. 311, 325).

[2] E.R. Curtius, *Balzac* (1923), Milano, Bompiani 1998, p. 307.

parte del secolo in cui diversi fra noi sono cresciuti[3]. Sicché gli si potrà adattare almeno in parte, come per tanti altri del resto, il giudizio di Borgese su Emiliani-Giudici, che «avendo toccato la meta di uno svolgimento di pensiero preparato da molti, espiò per tutti»[4]. Quante volte aveva ripetuto che si poteva istruire gli allievi solo lavorando in mezzo a loro; e ora, nell'Italia del 1913, c'era chi si faceva beffe anche di quell'immagine:

[…] gli sproloqui sulla grandiosità delle opere eseguite dal maestro con i suoi allievi nella quiete di non so quale ambiente (chiostro?...bottega?...campagna?...) sono oggi favole buone solo a colmare la fossa del passato come le trireme, e gli arcieri, sulle quali tutti gli arretrati continuano a fantasticare[5].

Eppure, nel 1921 Benedetto Croce intese riconoscere a Selvatico quanto poteva passare allora per un merito: l'aver sentito «il bisogno di rompere ormai risolutamente il quietismo e il passivismo del Lanzi e degli altri eruditi e letterati, indifferenti lodatori di ogni cosa», avvertendo innanzitutto «l'esigenza di un serio criterio per la storia

---

[3] Paradossalmente, il punto più sfavorevole a Selvatico è stato forse toccato in certe pagine della prima monografia moderna (F. Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza 1974), dove sembra quasi di entrare in un tribunale ideologico. Sarebbe però ingeneroso non tener conto dello sguardo retrospettivo di Id., *Pietro Selvatico: un ricordo e una messa a punto*, «Padova e il suo territorio», 13, 1998, 72, pp. 54-6. Negli interventi successivi dello studioso, e in particolare nell'agile e ben informato profilo per *The Dictionary of Art*, XXVIII: *Savoy to Soderini*, ed. by J. Turner, New York, Grove-London, Macmillan 1996, pp. 391-3, il tiro è stato assai più efficacemente aggiustato.

[4] G.A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia* (1905), Milano, Il Saggiatore 1965, p. 373.

[5] U. Boccioni, *Contro la vigliaccheria artistica italiana*, «Lacerba», 1, 1 settembre 1913, ora in *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli 1972, pp. 91-6: 94. Ma proprio a tale proposito andrà ricordato il riecheggiamento di alcune idee di Selvatico in merito all'insegnamento artistico e alle scuole di architettura che sembra giungere fino a G. Rosadi, *Scuole e botteghe d'arte. Sopprimiamo l'insegnamento artistico*, in «Nuova Antologia», s. V, 242, 1 marzo 1912, pp. 104-14, ripreso con il titolo *Scuole e botteghe* in *Difese d'arte*, Firenze, Sansoni [1921], pp. 91-123; forse per il tramite pubblicistico di Camillo Boito, commemorato a Brera dal parlamentare toscano (*ibid.*, pp. 269-74: 271).

dell'arte»[6]. Croce finiva così per scorgere «dal Lanzi al Selvatico» uno sviluppo parallelo a quello compiuto dalla storia letteraria «dal Tiraboschi all'Emiliani-Giudici, al Centofanti e al Tenca»[7]. Proprio in quel momento si stava lavorando alla grande mostra fiorentina sul Seicento e Roberto Longhi vestiva i panni di un «ignoto corrispondente del Lanzi». Sicché il giudizio sommario su quella miniera che restava pur sempre la *Storia pittorica* non avrebbe incontrato il pieno favore degli storici dell'arte. Non ne furono attratti neppure due che a Croce furono sempre vicini, e fra i più importanti delle rispettive nidiate generazionali; anzi, agli occhi del filosofo, probabilmente i maggiori degli italiani: Lionello Venturi e Carlo Ludovico Ragghianti. Per il primo la *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, l'opera elogiata da Croce, «manca di organicità perché i motivi tradizionali delle vite degli artisti s'introducono di soppiatto in mezzo ai problemi idealistici»[8]. Il giudizio di Ragghianti, che sapeva indicare le ascendenze di Selvatico (Wackenroder, Hegel, Gioberti, Rio, Tommaseo, ecc.), non lasciava scampo: «debolissimo in lui è il senso nativo dell'arte, la spontanea aderenza al fatto figurativo per se stesso»[9]. Come dire che a nessun storico dell'arte sarebbe passato per la mente di rifarsi al Selvatico propriamente 'critico'.

Del resto, la sua irrimediabile distanza era già stata espressa in modo chiaro dal giovane e terribile Longhi, quando recensì con un distacco ironico, insolitamente garbato e a suo modo quasi affettuoso, le *Divagazioni* dell'ormai anziano, ma non decrepito, Cantalamessa sullo *stato presente della critica d'arte*. «Non pare di ascoltare le parole lontane e un poco attardate di un qualche dotto gentiluomo di provincia», si chiedeva; soggiungendo che c'era da attendersi la «risposta [...] di chissà quale conte od abate superstite di Lombardia o della Venezia, Malaspina, o Bianconi, o Selvatico»[10]. La cui figura veniva

---

[6] B. Croce, *Storia della storiografia nel secolo decimonono. Seconda edizione riveduta con appendice sulla storiografia recente*, 3 voll., Bari, Laterza 1930, I, pp. 284-9: 284, con l'apprezzamento nella «grande vivacità e abbondante eloquenza».

[7] *Ibid.*, p. 289 (ma poche righe sopra Croce conclude che «a Selvatico [...] faceva difetto quella vista lunga che accoglie ogni più diversa forma d'arte»).

[8] L. Venturi, *Storia della critica d'arte* (1948²), Torino, Einaudi 1964, p. 220.

[9] C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, Vallecchi 1973, p. 17 (ed. or. 1948, ma cfr. la postilla aggiunta in questa ed., p. 117)

[10] R. Longhi, recensione a G. Cantalamessa, *Divagazioni critiche circa lo stato presente della critica d'arte*, «L'Arte», 11, 1918, p. 136, poi in *Opere complete di Roberto*

così riassorbita nella stagione culturale che lo aveva preceduto. Alla quale, anzi, si era opposto.

Il Selvatico che siamo tornati a leggere è quello emerso dalle antologie di Paola Barocchi, soprattutto nel più ricco allestimento einaudiano[11]. Lì – con gli accostamenti ben calcolati fra le pagine sue e di altri, con le traiettorie incrociate delle citazioni in nota – ha ritrovato la sua dimensione reale, ricollocandosi alla giusta distanza storica. Certo, in questo mutato atteggiamento si rispecchia la rotazione dell'orizzonte storico-artistico, oggi maggiormente rivolto all'insieme delle forze e delle istituzioni che formano il campo figurativo, tanto ben riconoscibili nell'Ottocento[12]. E al tempo stesso si riflette una profonda

Longhi, 1: *Scritti giovanili*, 2 voll., Firenze, Sansoni 1961, I, p. 410 (l'oggetto della recensione sarà ristampato in G. Cantalamessa, *Conferenze d'arte*, a cura di S. Baglioni, C. Lorenzetti, Roma, A. Stock 1926, pp. 201-16). Molti anni dopo, nell'antologia critica caravaggesca pubblicata in più puntate su «Paragone» nel 1951, ora in *Studi caravaggeschi* (*Opere*, 11), 2 voll, Firenze, Sansoni 2000, Longhi parla di «mutria mentale di Selvatico» (II, p. 60); scopre che la sua pagina sul pittore è un plagio dall'*Histoire de la peinture en Italie* del Coindet (p. 65); lo caratterizza come «idealista hegeliano, ma educato al gusto *neoclassico* locale» (dove l'aggettivo messo qui in corsivo tende ancora una volta ad arretrarne il *floruit*). A proposito di Selvatico e Longhi, l'autore del *Viatico* ha appena trovato un fierissimo censore (nato troppo tardi, però, quando dovremmo aver ormai imparato che occorre storicizzare quei giudizi, sia in ordine all'asse biografico longhiano, sia in ordine alle mutazioni del 'canone' figurativo): è S. Marinelli, «*La nostra più alta cultura figurativa*», in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, Atti del convegno di studi (Venezia, 2012), a cura di X. Barral i Altet, M. Gorradi, Venezia, Ateneo Veneto 2013, pp. 279-92 (numero speciale di «Ateneo veneto», s. III, 200, 12/I), che scorge nella condanna di Tintoretto l'orma «accuratamente non citat*a*» dell'«accademico *biedermeier*», Selvatico (*ibid*., p. 284).

[11] P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento, dal Bello Ideale al Preraffaellismo*. Messina-Firenze, D'Anna 1972, pp. 82-137, 207-18, 413; Ead., *Storia moderna dell'arte in Italia. I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1860*, Torino, Einaudi 1998, pp. 296-302, 318-36, 423-42, 460-74, 484-95, 535-44, 581-7, 629-33, oltre al profilo biografico a pp. 715-6 (e con una brano di Selvatico si apre il successivo volume della grande antologia critica: *Dalla pittura di storia alla storia della pittura, 1859-1883*, Milano, Electa 2009, pp. 25-7).

[12] Si pensi soltanto all'effetto che debbono aver fatto mezzo secolo fa passi che oggi si leggono con naturalezza come quelli di H. e C. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système acadèmique au marché des impressionistes*, prèface de J.-P. Bouillon, Paris, Flammarion 2009[2] (ed. or. 1965), pp. 109, 265.

mutazione del gusto, che non preclude più patenti che fino a trenta o quarant'anni fa venivano negate o rilasciate con grandi difficoltà. D'altra parte, la sfortuna di Selvatico non fu poi così omogenea: attraverso Boito, gli storici dell'architettura continuarono a riserbargli un'attenzione maggiore degli storici dell'arte (o della sola pittura?), fra i quali non ci poteva comunque essere filiazione analoga[13].

La sua sfortuna coincise in larga misura con la disarticolazione della struttura concettuale e pratica che aveva collegato le diverse arti, assegnando all'architettura funzioni primarie, connettive. Erano le arti «del disegno», come Selvatico a un certo punto tornò a chiamarle, dopo averle a lungo designate come «figurative» o «visibili» (designazione, la seconda, risalente a Plotino e di più verde fioritura lessinghiana che assieme all'altra era gemmata dall'unitaria forma «bildenden» diffusa nella Germania romantica: sulle ceneri della formula di consacrazione settecentesca e francese, «Beaux-Arts»). Quella mancanza di organicità rimproverata a Selvatico da Venturi jr. dipendeva insomma da una diversa idea di sistema estetico.

Per indicare la sua idea Selvatico si serve di un'immagine: l'«albero dell'arte» (oppure la «catena dell'arte»). L'immagine, presente anche in Mazzini, non suggerisce una natura estetica indistinta fra le diverse arti, figurative e non, nel senso caro al Romanticismo radicale[14]. Ma non rispolvera neppure quella delle arti sorelle, salda nell'estetica neoclassica e insostituibilmente fissata nell'iconografia batoniana. Riesce sintomatico, a tale proposito, il giudizio sul contemporaneo Pelagio Palagi, che cercò «per tutta la vita di cingersi il capo con la triplice corona di Michelangelo» e riuscì, «in tutti e tre i rami dell'arte, freddo copiator dell'antico»[15]. E sempre a tale riguardo, è ben noto

---

[13] A suo modo, a due anni dalla scomparsa, è un segno di considerazione che Selvatico figurasse fra i personaggi dell'anonimo libello *Le ombre di Vitruvio, di Michelangiolo e del Selvatico all'esposizione dei progetti per il monumento nazionale a Vittorio Emanuele*, Roma, Forzani e C. 1882 (per dare una cornice a questo testo polemico, C. Brice, *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, Roma, Archivio Guido Izzi 2005, che ne parla a p. 128).

[14] G. Mazzini, *La pittura moderna in Italia* (1840), *Scritti editi e inediti*, XXI, *Letteratura*, IV, Imola, Galeati 1915, pp. 243-332: 249-50. Per l'estetica romantico-radicale, «la cui categoria portante era il concetto di 'poetico' – quintessenza [...] di una sostanza comune a tutte le arti», a puro titolo di esempio, ma di grande caratura, C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta* (1978), Firenze, La Nuova Italia 1988, p. 16.

[15] P. Selvatico, *La pittura storica e sacra d'Italia all'esposizione nazionale di Firen-*

come Selvatico tenesse a marcare la sua distanza da Canova («Io non amo Canova»): sia dall'incarnazione evemerista, legata a una stagione politica passata, sia dalla idealizzata sensualità dei suoi marmi. Conta, certo, che l'unica vera concessione all'artista («l'amo ove indovina che l'arte deve farsi parola del sentimento, non solletico ai sensi») tocchi il punto vitale dell'estetica romantica[16]. E tuttavia «l'albero dell'arte» di Selvatico è piantato distante dal campo romantico: in un terreno dove oltretutto manca il magnete gravitazionale della poesia pura o della musica (per la cui pratica sociale Selvatico mostra qualche insofferenza)[17]. In forma più attuale, e in ultima analisi hegeliana, posteriore rispetto al vero e proprio Romanticismo, quella di Selvatico è anche o soprattutto un'estetica della produzione. È naturale che le suddivisioni pratiche del campo figurativo debbano essere ben definite.

«L'albero dell'arte» cresce sempre in relazione all'«albero storico». E dunque non c'è ragione per fissare astrattamente il ruolo primario

ze nel 1861, in Id., *Arte ed artisti: studi e racconti*, Padova, Sacchetto 1863, pp. 7-80: 18 (sarà utile incrociare le sue riserve su Palagi con quelle di Mazzini, *La pittura moderna*, p. 287).

[16] P. Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri* giorni, Venezia, Ripamonti Carpano 1847 (ripr. anast., Sala Bolognese, Forni 1980), p. 485, giudizio che può essere inquadrato, ad es., attraverso A. Villari, *Apoteosi funeraria di Canova a Roma. Fortuna e sfortuna negli anni della Restaurazione*, in *La gloria di Canova* ('V settimana di studi canoviani'), a cura di F. Mazzocca, M. Pastore Stocchi, Bassano 2007, pp. 97-110: 108-9. Dei «troppo lodati marmi di Canova» si parla già in P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (Padova, Tip. Seminario 1842), ed. anast. con postfazione e indici a cura di A. Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale 2007, pp. 169-70, dove si riconosce che la *Venere Medicea* è di «fattura bellissima, ma che tocca i sensi e non lo spirito» (p. 158).

[17] Mette comunque la *Norma* di Bellini fra i migliori frutti che ha avuto di recente «quella indefinibile potenza, quella scintilla meravigliosa» dell'arte (P. Selvatico, *Sul merito artistico del Mantegna. Memoria letta nell'I.R. Accademia di scienze, lettere e arti di Padova nella seduta XI giugno MDCCCXXXIX*, «Nuovi saggi della Imperiale Regia Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova», 5, 1840, p. 329). L'insofferenza del Selvatico sarà da accostare allo scatto d'indignazione per il culto della Malibran da parte di M. D'Azeglio, *I miei ricordi*, a cura di A.M. Ghisalberti, Torino, Einaudi 1971 (riprende l'ed. da lui curata nel 1949), p. 386. Il passaggio dal modello della 'gloria' individuale, rincalzato in età neoclassica, a quello della 'celebrità' non poteva essere indolore, per gli uomini di quella generazione.

di una o dell'altra arte[18]. Se l'architettura resta più in alto, è in senso utilitario; è perché meglio garantisce la continuità dell'intera catena:

[...] nessuna delle arti primarie pertinenti al bello visibile dovrebbesi dall'architettura separare, giacché è ufficio di queste arti farsi a così dire la parola indicativa degli edifizii, affinché sieno più agevolmente intesi dal popolo. La scultura in particolare, allorché divisa dalla fabbrica, simiglia un linguaggio morto, un frammento da cui è impossibile indovinare l'intero, una forma scompagnata dalla idea […].[19]

Questo provvisorio certificato di morte della scultura da *salon* viene rilasciato ad uno sportello diverso da quello di Baudelaire. Ma le battute finali della citazione sono un buon assaggio delle difficoltà a cui andava incontro l'intento sistematico di Selvatico quando veniva messo davanti alla realtà artistica dei suoi giorni. Le sue difficoltà sono un po' quelle di Hegel (*si parva…*) quando si trova a combinare l'istanza storica con quella sistematica[20]. Lo scopo precipuo della conoscenza storica si proietta sul destino pratico dell'arte contemporanea, che in ultima analisi è quella che maggiormente gli preme.

A conferma che l'arte e la sua storia formano un organismo unitario, soggetto però ad assestamenti epocali, sempre nella premessa al libro *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* scrive:

[…] nel Medio Evo, e fino nel disprezzato secento, l'arte era una, e come una da tutti consideravasi, né concepivasi neppure il pensiero di spartirla in più rami come facciamo oggidì; così che il costruttore dell'edifizio sia diverso dallo scultore e dal pittore che devono decorarlo[21].

---

[18] Nella mappatura dell'idea di progresso fatta da un importante mediatore del pensiero tedesco contemporaneo, nota forse anche a Selvatico (G[iovan] B[attista] P[asserini], *Prefazione del traduttore*, in G.W.F. Hegel, *La filosofia della storia*, Capolago, Tipografia e Libreria Elvetica 1840, pp. xxii) che «*qualora non si restringa la questione* alla pura forma, od *a un solo ramo particolare dell'arte* […], la storia dell'arte è progressiva come tutti gli altri rami del sapere umano, e va di pari passo con le grandi epoche dell'umanità» (corsivi miei).

[19] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. viii (un'opinione opposta, ad esempio, sarà sostenuta, ma in piena stagione di politica monumentale, dallo scultore Salvatore Grita: cfr. il passo citato da Brice, *Il Vittoriale*, p. 202).

[20] F. Vercellone, *L'estetica dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1999, p. 27.

[21] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. viii.

Nell'«albero» di Selvatico la linfa scorre con continuità fra i rami del passato e quelli del presente, perché, come sintetizza il suo primo monografista, «cercava degli artisti gli studii, i metodi, *voltando i fatti storici in veri principii* dell'arte»[22]. L'intento era prammatico, prima che storiografico e critico. E dunque, per inciso, quell'immagine botanica non ha nulla a spartire con *L'albero dell'arte* (suo il titolo) all'ombra del quale Eugenio Montale aveva visto crescere la propria generazione[23]. Per un verso, quando fiancheggia gli artisti contemporanei, Selvatico dà l'impressione di voler restare critico 'celibe', non sembra disposto a sposare indissolubilmente nessuno, neppure due artisti particolarmente cari come Pietro Tenerani e Francesco Sabatelli; e proprio perché è «uomo che nell'arte considera un fine più grande dell'arte stessa»[24]. Per un altro, si guarda bene dal coltivare, come scrittore d'arte, l'immaginario revivalistico che ci attenderebbe da chi disegnò la facciata di San Pietro a Trento. Fu un punto fermo, per lui, che lo studio dei maestri antichi non si confondesse con la passività della copia. Una frequentazione eccessiva di questa pratica avrebbe indotto a forzature ed errori. Si correvano questi rischi anche con gli amati trecentisti e quattrocentisti. E dunque Selvatico si tenne

---

[22] G. Cittadella, *Pietro Selvatico nell'arte*, Venezia, Antinelli 1884, p. 47 (il corsivo è mio).

[23] In E. Montale, *Auto da fé*, 1962, poi in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1996 (il punto critico può essere sintetizzato in questa citazione, da p. 232: «se si concepisce la vita dell'arte come l'incessante diramarsi biologico di un unico tronco non si vede come potrebbe lo storico rifare a ritroso un processo evolutivo che deve considerarsi irreversibile»). In un orizzonte ancora più largo, ma di fatto distante dai casi ricordati, la metafora dell'albero occupa un capitolo di F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, con un saggio di A. Piazza, Torino, Einaudi 2005, pp. 87-118.

[24] N. Tommaseo, *Dizionario Estetico. Quinta ristampa con correzioni e giunte molte di cose inedite*, Firenze, Succ. Le Monnier 1867, col. 1053 (sul Selvatico di Tommaseo nelle diverse edizioni del *Dizionario estetico*, M.G. Pensa, *La collaborazione alla «Gazzetta privilegiata di Venezia» dal 1840 al 1843*, in *Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione*, Atti del convegno (Rovereto, 3-4 dicembre 2007), a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia degli Agiati 2010, pp. 299-350: 211-2). Quanto all'adesione alle ragioni espressive di Tenerani da parte di Selvatico, ovvero alla sottovalutazione della sua componente naturalistica, non si prescinda da S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale 2003, p. 65 (ma *passim*).

a distanza dalle radicalizzazioni nazarene e fu pronto a liquidare la moda medievalistica francese assieme all'«affatturato raffaellismo degli Ingristi»[25].

Dall'arte del passato si dovevano distillare modelli operativi ancora buoni per l'insegnamento dell'arte. Rispondendo alle obiezioni di Carlo Tenca, eluse quanto oggi ci può apparire più sorprendente (il critico lombardo aveva manifestato il timore che le Accademie, messe in discussione da Selvatico, fossero sostituite da «un'arte di stato») e puntò dritto a rivendicare la «preminenza» dell'«esempio sopra il precetto»[26]. Gli insegnamenti corretti venivano prima dei valori direttamente associati ai grandi nomi dell'arte:

> Tant'è anzi l'influenza dell'esempio nelle arti, che alle menti ingegnose diventa utile persino il mediocre, purché non errato: e ne è prova Paolo Veronese, il quale imparò la pittura dal Badile, artista di mezzana abilità, eppure bastevole a formare sì grand'uomo[27].

Se il primato dei puri precetti sembra quasi allontanarci dalla mitologia storica introdotta dai romantici, Selvatico appare però nella scia di Friedrich Schlegel quando sostiene che la più concreta forma di riflessione estetica sia la storia dell'arte. O meglio, con le parole che prende a prestito da Tommaseo: «la storia d'un'arte è sì collegata ai principii dell'arte stessa, che questa a quelli, e quelli a questa vicendevolmente essere sogliono illustrazione»[28]. Di conseguenza, la

---

[25] Selvatico, *Arte ed artisti*, p. 11.

[26] Per esplicitare meglio, il discorso di lì a poco così prosegue: «Senza vedere a dipingere, davvero che non si impara a dipingere; senza aver assistito al martello dello statuario, non si può fare buona statua; senza star fra le pratiche dello assestamento de' materiali, non si diventa architetto» (P. Selvatico, *Gli ammaestramenti delle arti del disegno, nelle accademie e nelle officine*, Venezia, Tip. del Commercio 1859, p. 9). Selvatico rispondeva all'ampia discussione, in quattro puntate, che sul suo libretto aveva fatto C. Tenca, *Dell'insegnamento libero nelle arti del disegno*, «Il Crepuscolo», 9/48, 1858, coll. 776-60 (I); 49, coll. 771-6 (II); 51, coll. 804-8 (III); 52, coll. 821-5 (IV). Per i rapporti fra Selvatico e Tenca rimando al saggio di Alfredo Cottignoli in questo volume.

[27] Selvatico, *Gli ammaestramenti*, p. 10 (che a sua volta riecheggia espressioni ben note di Friedrich Schlegel, non a caso risalenti al tempo – mi rammenta Alexander Auf der Heyde – in cui all'Accademia di Vienna veniva istituita la cattedra di teoria e storia dell'arte).

[28] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 325.

storia dell'arte si estende a ogni tempo e luogo (le lezioni del 1856-58 diventano una *Weltkunstgeschichte*) e s'impone d'intervenire in modo selettivo sulla grande mappa dell'Italia lanziana, in deroga alle attese di conoscitori, collezionisti, ciceroni. Decisamente selettivo era anche il criterio a cui avrebbe voluto che ci si attenesse per i dipinti del Museo Civico di Padova, nel 1869[29]. Ma fin dal 1843 aveva ripreso Rosini per aver «insudici*ato* [il già «intricatissimo labirinto» della sua *Storia della pittura*] con non so quanti artistuncoli che bisognava altro che lasciar nell'ombra»[30].

Si capisce perché Selvatico non fosse tentato, se non eccezionalmente, dall'idea di scrivere degli artisti in forma 'monografica', che soprattutto in Veneto era diffusa sotto specie di elogio accademico[31]. Se gli capita di affrontare in modo diretto un artista contemporaneo, come Giovanni Demin, suo maestro di disegno, un'insopprimibile incli-

[29] Selvatico assunse posizione autonoma rispetto agli altri due membri della commissione nominata dal Comune in vista del trasferimento nell'ex-caserma del Santo. Nel suo *voto* dell'11 gennaio 1869, pubblicato come alleg. B in F. Frizzerin, *Lettere al marchese Pietro cav. Selvatico sulla questione del Museo Civico di Padova*, Padova, Sacchetto 1869, pp. 31-47, si legge: «Ma quanti [dei 1216 dipinti della Pinacoteca] i veramente degni di decoroso museo? Sgraziatamente pochi a parer mio. Solo nove di quelli spettanti al Municipio, e cinque dell'eredità Capodilista, e nessuno poi che possa dirsi con sicurezza di un capo scuola» (p. 31, e ancora a p. 44). All'opuscolo, estratto del «Giornale di Padova», Selvatico rispose nel supplemento dello stesso giornale (*Al ch*[mo] *avv. Federico Frizzerin*, «Supplemento al Giornale di Padova», 82, 5 aprile 1869) e poi in *La questione del nuovo museo: osservazioni e schiarimenti*, Padova, Sacchetto 1869. Della sua contrarietà alla collocazione nell'ex caserma del Santo scriveva a Milanesi Pietro Ferrato (Petrioli, *Gaetano Milanesi*, p. 203, nota 308). Per notizie e materiali sul museo di Padova in questa fase storica D. Banzato, T. Serena, in *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita*, Catalogo della mostra (Padova, 2000), a cura di G. Zucconi, F. Castellani, Venezia, Marsilio 2000, pp. 56-71, 90-8.

[30] P. Selvatico, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti di Giovanni Rosini*, «Rivista Europea», n.s., 1/1, 1843, pp. 65-74; 1/2, pp. 142-51: 73 (se si aggiunge che fra i nomi di questi «artistuncoli» ci sono quelli di Sassetta e Foppa, non sarà per esporre al ridicolo Selvatico, ma per la preoccupazione che nasce oggi in Italia vedendo estendersi sempre più sui musei e sul patrimonio l'ombra del mercato, con i suoi precari metri di valutazione).

[31] Per un elenco degli elogi letti all'Accademia di Venezia fra il tempo di Cicognara e quello di Selvatico, F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1998, p. 852.

nazione 'normativa' lo spinge verso toni controcelebrativi. Quanto agli antichi, il discorso del 1841 *Sul merito artistico di Mantegna* si sviluppa sovrapponendo la griglia: Colorito, Chiaroscuro, Prospettiva, Architettura, Paese, Invenzione, Composizione, Espressione[32]. In un edificio di questa natura, organizzato per categorie, certi apprezzamenti si possono dare solo come fenditure impreviste, come deroghe fatte a contraggenio. Come quando parla della «spigliata fierezza di segno» dell'incisore Pinelli o, meglio ancora, delle pur «affascinanti corruttele del Tiepolo»[33]. Non è giusto, in queste occasioni, sottovalutare Selvatico 'critico'. L'apprezzamento dell'artista veneziano non era per niente pacifico; e men che mai lo sarebbe stato anni prima, quando di Tiepolo scriveva:

una sovrana perizia di pennello e di colore, una pratica grande della prospettiva aerea, una facilità prodigiosa a trovare larghezza di partiti, magnificenza di accessorii; e tutte infine quelle doti attrattive del colore, del segno e del chiaroscuro […][34].

---

[32] Non potrà essere dunque speso in generale l'apprezzamento di Croce, *Storia della storiografia*, p. 285, secondo cui Selvatico «aborriva soprattutto coloro che facevano consistere il pregio dell'arte nel colore, nel chiaroscuro, nel disegno, e in altrettali cose rese astratte ed estrinseche […]».

[33] P. Selvatico, *Delle arti belle in relazione a Dante*, in *Dante e il suo secolo*, 2 voll., Firenze, Tipi di M. Cellini e C. 1865-66, pp. 591-622: 17 (Pinelli), 20 (Tiepolo). In merito a Pinelli («un grande ingegno», per Selvatico, anche se «scopre talvolta le impazienti rapidità e le negligenti convenzioni dell'improvvisatore»), si rammenti il complesso atteggiamento di Mazzini, *La pittura moderna*, p. 319 («Le sue incisioni [..] sono belle, i suoi acquerelli splendidi, la sua rapidità d'esecuzione prodigiosa; ma le sue tendenze sono pessime, o piuttosto negative»), che riconduceva l'artista romano alla «grande corrente democratica che oggi trascina in Italia l'arte e ogni altra cosa». Per Selvatico davanti a Tiepolo, Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 195-7; mentre si può partire da G. Pavanello, *Lo storico dell'arte veneziana*, in *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, Atti del convegno (17-18 ottobre 2002), a cura di G. Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere e arti 2006, pp. 58-66: 59-63, per la riconsiderazione critica dell'artista che si stava allora svolgendo.

[34] P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno, ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici*, 2 voll., Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852-56, II, p. 794.

Emergono così, nella conformazione storicista di Selvatico, due diverse cadenze di passo: quella dei grandi svolgimenti politici e sociali a cui le arti sono sempre legate e che porta necessariamente lontano dall'evoluta realtà civile dei propri giorni; e quella particolare degli svolgimenti artistici, che può invece mantenere dei legami con la pratica attuale. Non sorprende allora che sembri più a suo agio con i problemi architettonici dei suoi giorni, che rispondono a più evidenti e radicali mutazioni di funzione. Invece, quando all'esposizione fiorentina del 1861 trova raccolta la pittura italiana dell'ultimo mezzo secolo, fiuta subito l'occasione per stabilire con «un criterio abbastanza sicuro se i nostri artisti consacrati alla pittura storica e sacra, siano nello scendere, nel salire, o nel rimanere stazionari»[35]; dove le tre forme verbali si saldano in un ferreo destino dialettico e sembrano avvolgere in un velo di necessità ideale anche il tempo personalmente vissuto dal critico.

Per quanto rivolto verso tempi e luoghi tanto diversi, lo sguardo di Selvatico non si stacca dal presente. Agli artisti, almeno a quelli di genere, consigliava di guardare la situazione dei propri giorni. Se si perde di vista questa condizione di fondo, non si riesce a spiegare come mai il 'purista' che esaltava Giotto e Angelico vedesse con sospetto i collezionisti di vecchi maestri[36]. O anche perché il Museo non trovi un ruolo importante e propulsivo nelle sue tante pagine sulle Accademie (mentre s'impegnò davvero per far entrare in quella di Venezia il meglio della raccolta Manfrin)[37]. Tanto che in un'occasione sembrò quasi che volesse prendere le distanze dalle sue funzioni: fu quando, non potendosi esporre assieme alla cornice originaria il grande altare padovano di Romanino, consigliò di riportarlo nel coro vecchio di Santa Giustina, dove fin dal primo momento avrebbe visto volentieri una copia[38]. Certo, a metterlo in sospetto verso il collezioni-

---

[35] Selvatico, *La pittura storica e sacra*, p. 8.

[36] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, pp. 492-4 (ma già in P. Selvatico, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prospettare*, Milano, Pirotta 1837, pp. 48-50).

[37] L. Borean, *La galleria dell'Accademia di Venezia e i quadri della collezione Manfrin. Il ruolo di Pietro Selvatico*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli, Luciano 2012, pp. 397-407. Più nota è la parte avuta da Selvatico nella salvaguardia della cappella Scrovegni (su cui, per ultimo, C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi 2008, pp. 6-12).

[38] L'opinione di Selvatico sull'altare di Romanino («l'unico nostro che giustifichi,

smo di pittura antica, erano anche le manipolazioni dei restauratori, dal momento che da quei dipinti si potevano cavare vere lezioni di tecnica pittorica[39]. Quando recensisce (con favore) la ristampa della *Memoria* di Cavalcaselle, il suo consenso si estende dai principi di tutela alle esigenze di riforma delle Accademie, e tuttavia sorvola proprio sulle proposte che riguardavano il programma museale per la nuova Italia[40]. La disattenzione non sorprende: c'era il rischio che nei musei si spedissero solo gli allievi a fare delle copie, o a trovarne di apposite, per loro istruzione. Agli occhi del Selvatico l'arte del passato non testimonia soltanto un sistema di criteri e di gerarchie estetiche. Testimonia, si è detto, anche il mestiere dell'arte. E allora serve a smascherare i limiti della moderna trasmissione didattica. I Carracci, punto di scontro con la generazione di Rosini, più che per i loro dipinti vengono apprezzati per aver dato vita a un'officina dove maestri e allievi operavano assieme.

2. Sarà meglio fermarsi. C'è il rischio di far credere che si voglia modellare, senza averne titolo, un medaglione di Selvatico. Cosa poco utile, oltretutto, se la persistenza di certe sue prese di posizione spingesse a mettere da parte quanto è decisivo: le circostanze in cui furono proposte o riproposte[41]. Queste sparse indicazioni d'assieme sono servite soltanto come punto di appoggio di un argomento più circoscritto,

finora, l'erezione di una nuova Pinacoteca») si legge nel suo 'voto', in Frizzerin, *Lettere*, pp. 34-5, 39. Nel fascicolo è riprodotta anche la lettera ministeriale del 1863 dove si dice che «il Marchese Selvatico consiglia di sostituire nel coro, al dipinto di Romanino, una buona copia» (era una vecchia pratica, più timorata rispetto all'eversione istituzionale propria del museo politico).

[39] Attorno ai restauratori, girava in quegli anni a Venezia una pessima fama (A. Zorzi, *Venezia austriaca, 1798-1866*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana 2000[2], p. 321). Si riflette e perdura anche nel dipinto di Giacomo Favretto, *Vandalismo* (*Un restauratore a Burano*), Verona, coll. priv., in *Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, Catalogo della mostra (Treviso, 2004-05), a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Treviso, Canova 2004, pp. 258-9. Il rinvio bibliografico più fresco sull'argomento è il saggio di Giuseppina Perusini in questo volume.

[40] P. Selvatico, *Sulla conservazione de' Monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, «Nuova Antologia», 5, 1867, pp. 504-12.

[41] Benché meriti di essere soppesata meglio, si ricordi questa affermazione nel necrologio di P. Molmenti, *Le marquis Pietro Estense Selvatico*, «L'Art», 6/2, 23 e 28

che sulle prime potrà forse sembrare di poco o di nessun conto: i «racconti storici» dedicati agli artisti. Non si vuole certo riscoprire un tesoro letterario. Sotto le vesti della paraletteratura artistica, se è corretto riadattare questa nozione sociologica, emergono propositi che non ne fanno soltanto un *divertissement* coltivato da Selvatico in anni avanzati.

Le pagine narrative di Selvatico formano due aggregazioni editoriali[42]. La prima occupa la sezione più cospicua di *Arte ed artisti*, la raccolta di studi del 1863; l'altra coincide con *L'arte nella vita degli artisti*, del 1870. Anni dopo, ancora vivente l'autore, il secondo libro fu tradotto in olandese[43]. Contarono, questi racconti, anche per la sorte postuma di Selvatico: *Arte ed artisti* fu ristampato nell'1882; *Ernestina la disegnatrice*, il racconto «contemporaneo» che chiudeva l'altra raccolta, venne ripubblicato a parte nel 1887, nella «Biblioteca del popolo italiano» di Barbèra (e si sa quanto abbiano sempre contato le collane per i libri di più larga diffusione)[44]. Nell'occasione trovò evidenza il pretitolo: *Un proverbio in azione: «impara l'arte e mettila da parte»*, che in origine stava nella pagina a fronte (collocazione che invertiva, ma non sovvertiva, lo schema triadico d'intitolazione, tipico dei prodotti paraletterari)[45].

Perché non serve indicare in questi racconti un fenomeno ritardatario? È vero, gli storici della letteratura insegnano che negli anni Sessanta la grande stagione del romanzo storico, apertasi da noi un po' in ritardo, era ormai passata o stava per esaurirsi; ma quelli dell'editoria registrano che nel decennio successivo il fenomeno era soltanto entrato nella fase discendente e che la sua parabola non si concluse

---

maggio 1880, pp. 190-1, 210-1: 210: «Les considerations de Selvatico semblent maintenant modérées, mais alors étaient très hardies».

[42] Non verrà indicata la prima sede editoriale di alcuni di questi racconti, contando sulla bibliografia degli scritti di Selvatico, a cura di Alexander Auf der Heyde e Martina Visentin, alla fine di questo volume.

[43] P. Selvatico, *De Kunst in het Leven der Kunstnaars*, 2 voll., Arnhem, J. Rinkes jr. 1876. Sono grato a Stefano Rinaldi per la lettura della premessa del traduttore, H.J. Wansink. A Rinaldi debbo anche la notizia che Wansink fece conoscere in patria Antonio Giulio Barrili e Iginio Ugo Tarchetti, oltre al suggerimento di un legame fra la traduzione e il dibattito allora in corso in Olanda in merito all'intervento governativo in campo artistico.

[44] D. Couégnas, *Paraletteratura* (1977), Firenze, La Nuova Italia 1997, pp. 18-21.

[45] *Ibid.*, p. 25 (l'inversione delle due parti del pretitolo accentua il risvolto 'selfhelpista', di cui si dirà più in là).

tanto prima della fine secolo[46]. Trattandosi di uno scrittore-teorico di cose artistiche, e non di un letterato, gli si potrà adattare più facilmente il ben noto passo dei *Miei ricordi* dove Massimo d'Azeglio spiegò come gli era accaduto di passare dal dipinto con *La disfida di Barletta* alla corrispondente forma narrativa dell'*Ettore Fierramosca*:

Un giorno, me ne ricordo come fosse ora, stavo terminando quel gruppo di cavalli azzuffati che sta nel mezzo; e mi venne considerato che, data l'importanza del fatto e l'opportunità di rammentarlo per mettere un po' di foco in corpo agl'Italiani, sarebbe riuscito molto meglio, e molto più efficace, raccontato che dipinto. «Dunque raccontiamolo! – dissi. – E come? Un poema? Che poema? Prosa, prosa, parlare per essere capito per le vie e per le piazze, e non in Elicona!» [47].

La strategia comunicativa, appunto. Considerati dalla parte dei destinatari, i racconti di Selvatico presuppongono una larga consuetudine con i romanzi storici, ma anche con i tantissimi dipinti di storia che riguardavano gli artisti del passato e le circostanze in cui erano nate le loro opere.

Come si era avvicinato Selvatico all'idea di racconti storici che parlassero di arte e di artisti? Lo aveva fatto anche cercando di sciogliere il nodo della biografia d'artista. Nella singolare struttura del libro *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* (un po' guida, un po' storia generale, per grandi epoche dell'arte, un po' storia della città, e soprattutto, com'è dichiarato in frontespizio, «guida estetica»), compaiono medaglioni biografici che, pur nella concisione e nella densità del contesto, acquistano un'animazione ben diversa da quella intravista nello scritto di sei anni prima su Mantegna. Peraltro, già nell'apertura di quel discorso emergeva l'istanza di una diversa forma di biografia:

---

[46] M.I. Palazzolo, *Il romanzo storico: un best-seller di 150 anni fa*, in *I tre occhi dell'editore. Saggi di storia dell'editoria*, Roma, Archivio Guido Ghizzi 1990, pp. 59-68; A. Cadioli, G. Vigini, *Storia dell'editoria italiana. Un profilo introduttivo*, Milano, Editrice Bibliografica 2013, p. 30 (ma anche p. 28, per le resistenze). Significative registrazioni quantitative in G. Ragone, *Italia 1815-1870*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, 5 voll., Torino, Einaudi 2001-03, III (*Storia e geografia*), 2002, pp. 342-54. Nel processo di frazionamento che corrisponde al successo di mercato di questo genere letterario (Moretti, *La letteratura vista da lontano*, p. 15), è abbastanza naturale che lo spazio riservato al caso particolare del romanzo d'artista si consolidasse in ritardo.

[47] D'Azeglio, *I miei ricordi*, p. 354.

Chi disse con bizzara leggiadria che molti libri fatti sono ancora da farsi disse una gran verità. Per non citare fra mille prove che una: le biografie, per esempio, de' nostri più degni artisti, se si eccettui alcune del Vasari, e di qualche altro a noi più vicino, sono sì vuota cosa e sì inutile, da metter peggio che compassione.

Delimitando il canone degli artisti con l'espulsione delle «filze di mediocri», Selvatico faceva già intendere come dalle semplici biografie occorresse spostarsi verso la storia dell'arte, nel senso riconosciutogli poi da Croce; e subito dopo correva verso lo sbocco che interessa a noi:

Cosa è mai una biografia, quando non si fa arida esposizione di avvenimenti; quando non cura penetrare nello spirito di un artista; quando non tenta indovinare gli agitamenti e la potenza che su di lui esercitarono i tempi, gli uomini, gli affetti fra cui visse; e come questi tempi, questi uomini, questi affetti si scolpissero tutti, per così dire, nell'opera dell'artista stesso? Ma quanto poche le biografie che ciò insegnano[48].

Un altro passo in direzione dei racconti storici Selvatico lo aveva inconsapevolmente compiuto quella volta, una delle tante, in cui si era trovato ad argomentare contro pratiche accademiche che finivano per essere d'inciampo a chi avesse avuto vera predisposizione all'arte. Si trovò allora a proporre al lettore questo caso del tutto ipotetico, ma a potenziale svolgimento narrativo:

Si può avere facile conferma di questo fatto [*scil.* l'educazione tempestiva della mano], prendendo due giovani dispostissimi all'arte: uno p. e. di 12, l'altro di 20 anni, ma ignari entrambi di disegno. Si provi ad educarli ambidue con gli stessi metodi e si vedrà quanto più presto e meglio riesca il garzonetto di 12, che non l'altro di 20[49].

Il precedente più diretto, per Selvatico, fu però il testo con cui aveva accompagnato su «Gemme d'Arti Italiane» la riproduzione del dipinto di Antonio Zona *Giovanni Bellini fingendosi un senatore veneziano si fa ritrarre da Antonello da Messina per sorprendere il segreto della pittura ad olio* (fig. 1)[50]. L'incisione contribuiva alla cospicua quota che

[48] Selvatico, *Sul merito artistico del Mantegna*, p. 305.

[49] Selvatico, *Gli ammaestramenti*, p. 47.

[50] «Gemme d'Arti Italiane», 4, 1848, pp. 3-13 (il dipinto era stato presentato l'anno prima all'esposizione di Brera). Su Zona, cfr. il profilo biografico di F. Vecchies, in

quel filone iconografico finì per ritagliarsi sulla lussuosa rivista milanese: attraverso il suo passato l'arte contemporanea parlava di se stessa[51]. In questo caso la misura consueta dei testi di accompagnamento venne abbondantemente oltrepassata da Selvatico, che al dipinto di Zona sembrò volerne accostare un altro simile: soltanto virtuale, ma a forte ricaduta ecfrastica. Basta l'*incipit*:

Una stanza a tetto, precisamente l'estrema d'un'alta e acuminata casa di Bruges, una ben tarchiata donnicciola di circa trent'anni, andava rimestando in una pentola un non so che liquido viscido da cui usciva un tanfo come di resina

---

Ottocento veneto, pp. 426-9. L'incisione del dipinto è stata riprodotta e discussa da G. Barbera, *Testimonianze figurative della 'fortuna' di Antonello da Messina tra Otto e Novecento*, in *Antonello da Messina*, Catalogo della mostra (Roma, 2006), a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale 2006, pp. 115-23: 117; O. Bätschmann, *Giovanni Bellini*, London, Reaktion Books 2008, pp. 62-63; e A. Auf der Heyde, *Componimenti misti di storia dell'arte e d'invenzione: gli antichi maestri nella novellistica e nella pittura italiana dell'Ottocento*, in *La pittura di storia in Italia, 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale 2008, pp. 133-43: 139, e con più ampio inquadramento in *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 188-9. Il tema della scoperta della pittura ad olio, con Antonello in visita nello studio di Jan van Eyck, era stato precocemente trattato in chiave *troubadour* da Joseph François Ducq, nel dipinto presentato al Salon di Gand del 1820, andato bruciato di lì a poco (ne rimane il modelletto o una ricostruzione autografa nel museo di Bourg-en-Bresse: per schede e riproduzioni, Barbera, *Testimonianze figurative*, pp. 346-7, e B.H. Papounaud, in *L'invention du passé*, Catalogo delle mostre (Bourg-en-Bresse e Lyon), 2 voll., Paris 2014, I (*Gothique mon amour…1802-1830*), p. 161.

[51] Nello stesso anno 1848 fu riprodotto su «Gemme d'Arti Italiane» il *Leonardo e Ludovico Sforza ragionano del Cenacolo* del Podesti. Altri due soggetti leonardeschi comparvero nel 1853 (*La scuola di Leonardo* di R. Casnedi) e nel 1860 (*Leonardo e Ludovico il Moro presso i Navigli* di C. Cornienti). Nel 1853 l'*Andrea Schiavone e lo scultore Vittoria* di G. Carlini (la stessa combinazione di personaggi che verrà ripresa, con consistenti innesti metanarrativi, in uno dei racconti di Selvatico), e il *Rubens e Van Dyck* di Luigi Rubio. Lo Zona figurò ancora nel 1857 con un *Filippo Lippi dichiara il suo amore a Lucrezia Buti*, e soprattutto con il *Giovani Bellini ed Albrecht Dürer festeggiati a Venezia* di Jacopo D'Andrea (11, 1858), presentato da Selvatico, che sembrerà poi ricordarsene in un altro suo racconto del 1870. È facile pensare che anche quando scriveva quello dedicato a *Veronica Franco e Iacopo Tintoretto* conservasse il ricordo della mondanissima *Veglia in casa del Tintoretto* di Cosroe Dusi, fra le «Gemme» del 1859.

1. Antonio Zona (inv.), D. Gandini (inc.), *Giovanni Bellini fingendosi un senatore veneziano si fa ritrarre da Antonello da Messina per sorprendere il segreto della pittura ad olio,* da: «Gemme d'Arti Italiane», 1848.

da far venire il mal di capo ad uno speziale. Quattro grandi occhi azzurri, tra l'impaziente e l'amoroso, la stavano ad ora ad ora affisando, quasi aspettanti da quella muliebre alchimista la lor suprema salute. Erano gli occhi di due pittori.

Erano – interrompendo la lettura – gli occhi sgranati di Hubert e Jan van Eyck; e in quella scena si nascondeva la più remota scaturigine del

dipingere a olio. Selvatico 'racconta' il suo finto quadro di storia per introdurre l'illustrazione di quello realmente dipinto da Zona.

Non prende certo le mosse dal «romanzo d'artista» quale era emerso dallo *Sturm und Drang* e dal primo Romanticismo: l'intreccio non nasce dalle lacerazioni di un individuo in conflitto con le regole sociali; la condizione dell'artista non sta per quella dell'uomo moderno[52]. I protagonisti dei suoi racconti non avrebbero neppure scongiurato – preventivamente – aspirazioni simili a quelle di Anatole Bazoche («Au fond [...], était bien moins appelé par l'art qui n'était attiré par la vie d'artiste. Il rêvait l'atelier»)[53]. L'intento di Selvatico era un altro. Ma perché il suo intento didattico funzionasse occorreva che nelle attese dei lettori si fosse ben assestato quel fenomeno nuovo e diffuso che era la presenza di artisti nei romanzi e nei racconti, come si era visto soprattutto in Francia[54]. Ed occorreva anche che i dipinti dedicati agli artisti del passato non si vedessero soltanto alle esposizioni di Brera, ma trovassero una diffusione più larga e di fatto simultanea attraverso le incisioni e i giornali d'arte.

Lo studio dei dipinti dedicati a momenti topici della storia dell'arte fu aperto da Francis Haskell in un saggio che ha fatto scuola, naturale *pendant* dell'altro dedicato alla ricostruzione pittorica del passato[55].

---

[52] H. Marcuse, *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca* (ed. or. 1978, ma la tesi risale al 1924), Torino, Einaudi 1985.

[53] E. e J. Goncourt, *Manette Salomon* (1867), éd. par M. Crouzet, Paris, Gallimard 1996, p. 96.

[54] Molto materiale in proposito si trova in F. Calvo Serraller, *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporanéa*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013[2]; ma cfr. anche M. Rheims, *L'enfer de la curiosité, de Marat au bain au petit pan de mur jaune*, Paris, Michel 1979, pp. 219-52, 474-5. In sintesi, N. Heinich, *Être artiste. Le trasformations de statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck 1996, p. 54, indica che fra Rivoluzione e prima guerra mondiale, comparvero in Francia trentacinque romanzi e novelle dove venivano messi in scena pittori (ma credo che il conto possa essere considerato per difetto, dal momento che i confini narrativi sono sempre sfumati). Solo alcuni contributi pubblicati negli atti del convegno dell''Associazione Sigismondo Malatesta', *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, a cura di E. Villari, E. Pepe, Roma, Bulzoni 2002, gravitano sul periodo che interessa qui, ma nell'insieme servono ad allargare l'orizzonte oltre la Francia.

[55] *La ricostruzione del passato nella pittura dell'Ottocento* e *Gli antichi maestri nella pittura francese dell'Ottocento*, comparsi entrambi nel 1971, furono tradotti nella raccolta F. Haskell, *Arte e linguaggio della politica*, Firenze, S.P.E.S. 1978, pp. 123-

Ebbero la massima fioritura nella fase centrale dell'Ottocento, quando s'incontravano un po' ovunque, ma Haskell ne indicava gli inizi nella Francia dell'ultimo quarto del secolo precedente. Per quanto gli fosse chiaro che erano utili a «indicare la posizione dell'artista nell'Ottocento», avvertiva che sarebbe stato «un errore erigere complicate teorie» per dare spiegazione di quei dipinti, «trattandosi di una piccola frazione dello storicismo nel suo complesso». In quella frazione di 'storicismo' venne frequentemente trasposta la centralità simbolica e sociale dell'*atelier*: il luogo cruciale dove l'artista si metteva a confronto con se stesso, fin dall'apprendistato, ma anche il punto di una più avanzata sociabilità del gusto[56]. Ci sarebbero voluti ancora diversi anni prima che Giuseppe Bertini dipingesse Francesco Guardi (artista ancora misconosciuto e quasi sempre schiacciato dal confronto con Canaletto) impegnato a vendere i suoi quadretti ai forestieri, nei caffè in piazza San Marco: era così ribaltata la situazione sociale che da un secolo stava al centro di quel genere di dipinti[57].

35, 137-64; il primo è ricomparso, con un'*Appendice di aggiornamenti bibliografici*, nell'altra raccolta *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri 1989, pp. 182-207. Impossibile allineare solo i principali fra i successivi riferimenti bibliografici sul tema (di una tale evidenza da non poter essere ignorato in un bel libro di sintesi come H. Honour, *Romanticismo* (1979), Torino, Einaudi 2007, pp. 274-8). Per quanto riguarda l'Italia, non fosse altro per le molte occorrenze artistiche registrate nel repertorio degli «Uomini illustri» (sez. X), va ancora ricordato *Romanticismo storico*, Catalogo della mostra (Firenze, 1973-74), a cura di S. Pinto, Firenze, Centro Di 1973, pp. 92-116.

[56] Sul tema non mi risulta, per l'area italiana nel XIX secolo, un'attenzione paragonabile a quella manifestata assai di recente in Francia, e a più largo spettro, con il fascicolo monografico di «Perspective» (2014, n. 1) e con B. Tillier, *Vues d'atelier. Une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*, Paris, Citadelles-Mazenod 2014 (non conosco due altri libri gentilmente segnalatimi da Alessandra Ronetti: *Portraits d'atelier, un album de photographies fin de siècle*, éd. par P. Wat, Paris, INHA/Éditions littéraires et linguistiques Univ. Grenoble 2013; *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, éd. par F. Nerlich, A. Bonnet, Tours, Presses universitaires François-Rabelais 2013).

[57] Il dipinto si trova presso la Galleria d'arte moderna di Milano. Per una riproduzione e un collegamento all'acquisto della *Laguna grigia* fatto sei anni dopo da Bertini per casa Poldi Pezzoli, A. Craievich, scheda n. 1, in *Francesco Guardi, 1712-1793*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 2012-13), a cura di A. Craievich, F. Pedrocco, Milano, Skira 2012, pp. 50, 52. La scarsissima considerazione del pittore era stata inter-

In quei dipinti la pratica fattuale dell'arte veniva riconosciuta *statu nascenti*, attraverso eroi illustri e opere canoniche. Si trattava quasi immancabilmente di casi storici che mostravano un rapporto armonico con i committenti o con il pubblico: tutte cose che ritroviamo nei racconti di Selvatico. Quel tipo di pittura ne fu il precedente necessario almeno per tre ragioni.

(1) Riferendosi a luoghi, situazioni, ambientazioni 'reali', quei dipinti avevano capovolto il modo con cui in età neoclassica era stata prevalentemente consacrata la gloria degli artisti: quello allegorico. Il blando Romanticismo italiano in cui era cresciuto Selvatico aveva segnato una cesura. Lui stesso aveva già da tempo consigliato: «quanto meglio se invece di una pagana apoteosi a Canova, il bravo artista si dipingesse nell'atto di dar vita ad una delle sue più belle statue!»[58].

(2) In quei dipinti non compaiono solo personaggi vasariani; ci sono anche pittori del Seicento. In Francia, l'apparizione precocissima di artisti dell'Âge Classique si può spiegare alla luce del loro intatto prestigio[59]. E in seguito capiterà anche che l'aura del Seicento possa sfumare in quella del secolo precedente; come nel *Francesco Albani e la modella* di Vichon (Museo di Tours, circa 1860), dove il primato vitalistico del Cinquecento veneziano si espande al dipinto che il pittore ha sul cavalletto e perfino alla foggia delle vesti[60]. Altra

---

rotta, in precedenza, da parte francese (Leroy, Yriarte 1878): cfr. F. Haskell, *Francesco Guardi and the Nineteenth Century*, in *Problemi guardeschi*, Atti del convegno (Venezia, 13-14 settembre 1965), Venezia, Alfieri 1967, pp. 57-61; ma non va dimenticato, in ambiente lombardo, il nucleo guardesco nel lascito Lochis all'Accademia Carrara.

[58] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 403.

[59] Per l'intatto credito, in pieno Settecento, di Poussin, Le Brun, le Sueur, T. Crown, *La peinture et son public à Paris au XVIII^{ème} siècle* (1985), Paris Macula 2000, p. 54. Sull'avvio della pittura storica dedicata agli artisti nella Francia di fine Settecento, cfr. anche G. Levitine, *All'alba della Bohème. I Barbus: ribellione e primitivismo nella Francia neoclassica* (1978), edizione italiana con prefazione di S. Bordini, Roma, Nuova Italia Scientifica 1985, pp. 69-71.

[60] Può darsi benissimo che il dipinto di Vichon reagisca all'immagine del pittore bolognese del Seicento che si era diffusa nella pittura di storia francese, che ne aveva fatto un buon padre di famiglia, pieno di figli, suoi modelli e fonte d'ispirazione (cfr. la scheda sulla fortuna dell'artista in P. Georgel, A.M. Lecoq, *La Pittura nella pittura*, Milano, Mondadori 1987, p. 118-9, che non parla tuttavia del dipinto di Tours). Si rammenti che il pittore bolognese godette di una particolare fortuna in Francia, e non solo al Louvre: con Guercino e Correggio è uno dei tre pittori italiani le cui opere

idea si ebbe in genere in Italia del Seicento. E tuttavia Mazzini aveva riconosciuto nell'arte di quel tempo di decadenza una forma, pur storicamente impedita, di grandezza: si erano affrontati problemi ancora irrisolti («Noi andiamo a tastoni. Una forma dell'Arte s'è esaurita con Raffaello, e da trecent'anni ne cerchiamo un'altra»)[61]. Il rapporto fra gli artisti dell'età barocca e la loro condizione storica si rispecchiava anche per Selvatico nella materialità dell'arte, nel punto in cui l'ideale estetico si trova a fare i conti con il corretto mestiere di pittore. Non sorprende allora che il vecchio 'purista' abbia messo al centro dei suoi racconti storici anche artisti del Sei e Settecento. Vedremo come più in là.

(3) Infine, per riprendere la sintesi di Haskell (fatta quasi con un velo di resistenza, come gli occorreva facilmente al momento delle generalizzazioni), quei dipinti «rappresentarono una sorta di contrattacco a tutta la tradizione – fiorente come mai nell'Ottocento – che vedeva nei pittori degli screditati bohèmiens»[62]. Si potranno trovare

---

sono ininterrottamente presenti sul mercato nell'arco di tempo fra la metà del Sette, all'incirca, e quella dell'Ottocento (H. e C. White, *La carrière des peintres au XIX^{e} siècle*, p. 107).

[61] Mazzini, *La pittura moderna*, p. 257 e soprattutto p. 268: «Gli artisti del secolo XVII, i quali sono stati posti troppo in basso, secondo noi, fanno parte a sé nella storia dell'Arte. Quegli Italiani erano talmente incapaci di trovarsi soddisfatti dell'umiltà della volgare imitazione – erano talmente nati per il culto dell'anima – che tentarono per così dire di darne uno alla materia: cercarono d'ingrandire l'idolo sino alle proporzioni del Dio [...] quei titani furono fulminati, e come tutti i fulminati, non hanno neanche trovato quella parte di giustizia alla quale avevano diritto». Per gli interessi mazziniani nel campo dell'arte, letteratura e teatro, che «rappresentano la frontiera più avanzata di un progetto di democratizzazione che doveva investire anche la sfera culturale, e si esprimeva nella ricerca di una reale popolarità, in una lotta senza quartiere all'accademismo», si veda ora C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età della Restaurazione*, Roma-Bari, Laterza 2015, pp. 110-4.

[62] Haskell *Arte e linguaggio della politica*, p. 154. Gli snodi fondamentali della discussione critica sul senso storico-sociale del fenomeno «Bohème» riguardano ovviamente la Francia: oltre ai già citati Levitine, *All'alba della Bohème*, e Calvo Serraller, *La novela*, pp. 36 sgg, 86-7, 216, è un utile punto di partenza J. Seigel, *Paris Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bougeoise, 1830-1930* (1986), Paris, Gallimard 1991. L'argomento svolge un ruolo importante nella riorganizzazione del «campo artistico» studiata da P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992), Bologna, Il Mulino 2005, pp. 110-14, 140 (ma cfr. anche «bohème» a p. 504, nell'indice analitico). Ulteriori indicazioni bibliografiche nella

anche altre rilevanti motivazioni, ma quel punto di sintesi è la molla di una buona parte dei racconti storici di Selvatico. Quando si mette a scrivere i suoi racconti la pittura storica, nel suo complesso, stava attraversando una fase di crisi, ovvero cercando nuove vie[63]. Non per caso un recensore della prima raccolta osserva che Selvatico «è piuttosto pittore di genere, che pittore storico»[64]

Il 'romanzo d'artista' e i dipinti 'di storia dell'arte' erano nati assieme alla fine del Settecento: uno in Germania, gli altri in Francia (pur con premesse inglesi), ma sono cose ben diverse; anche se Alfred de Musset già nel 1838 riusciva ad incastrare l'una dentro l'altra (il suo *Fils de Titien* aveva in animo di dipingere una tela con Raffaello poco prima della morte). Si potrà discutere in quale misura, ma il primo fenomeno è un aspetto del *Bildungsroman*, mentre quel tipo di dipinti finisce per scambiare finalità, formule e destinatari con il 'romanzo storico'; che per sua natura configura una distanza consapevole, un giudizio anche critico rispetto al tempo in cui si erano svolti i fatti. In origine era ancora naturale che la gloria di Francesco I protettore delle arti contasse più di quella di Leonardo[65]. Che poi perfino un dipinto di 'vera' storia fosse poco fedele allo svolgimento dei fatti, non era questione che riguardasse «l'occhio» del Sette / primo Ottocento[66]. Mentre i dipinti mostravano in tutti i modi quale fosse il consenso che aveva circondato gli illustri colleghi del passato; negli apologhi etico-estetici a base biografica introdotti da Wackenroder e nello *Sternbald* di Tieck l'armonia sociale che aveva circondato Dürer era un aspetto importante, ma non il principale[67]. E comunque Selvatico non intese trasporre ideali di radicale moralità creativa, con il correlato urto sociale. Non aveva nemmeno il proposito, e tanto meno il fiato necessario

buona sintesi di N. Heinrich, *La sociologia dell'arte*, presentazione dell'edizione italiana di M. Santoro (ed. or. 2001), Bologna, Il Mulino, 2002, p. 57.

[63] F. Mazzocca, *Il modello accademico e la pittura di storia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano, Electa 1990, II, pp. 602-28: 616.

[64] G. Mongeri, recensione a *Arte ed Artisti. Studi e racconti di Pietro Selvatico*, «La Perseveranza: giornale del mattino», 18 settembre 1863 (segnalatami da Auf der Heyde).

[65] Haskell, *Arte e linguaggio della politica*, p. 140.

[66] Th. Gaehtgens, *Le peintre historien*, in *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2011, pp. 5-27: 22.

[67] La parte troppo limitata dei due scrittori tedeschi è un personale punto di dissenso da Calvo Serraller, *La novela*.

per portare il suo lettore sul punto da cui era magicamente sgorgata un'opera d'arte, vera o *ficta* che fosse. I suoi racconti restavano più vicini al modello prevalente nella pittura storica, insomma; affiorava dal passato l'orizzonte prammatico in cui aveva sempre inteso parlare d'arte, dentro o fuori dall'Accademia[68].

Il richiamo a Wackenroder ci servirà a tornare sui racconti ambientati da Selvatico nel Sei e Settecento. Mentre il Raffaello o il Dürer di Wackenroder fissavano un riferimento assoluto (la tensione dialettica con il mondo borghese scoppia nelle lacerazioni autobiografche del musicista Berglinger), gli artisti del Selvatico narratore tendono a incarnare, anche in minima parte, qualcosa di proficuamente diverso dalla perfezione. Non potevano incarnare un ideale assoluto, appunto perché l'intento non era mitopoietico, ma didattico. Ecco perché si possono trovare riferimenti utili anche nella stagione barocca, perfino *e contrario*. Dall'«albero dell'arte» si staccano sempre dei frutti nutrienti. Ovvero, il passato si ribalta sul presente. A costo di far sobbalzare il lettore del *Romanzo storico* di Lukács, si potrà usare anche per Selvatico la formula del «presente come storia»; appunto perché «il passato diventa un materiale per illustrare i problemi del presente»[69]. È un fatto implicito al suo hegelismo. È un'esigenza che si nasconde magari in quei dettagli dove chi racconta vuol far riconoscere la sua voce (ad esempio, nel pieno di una scena ambientata a Venezia in pieno Cinquecento, si punta il riflettore su uno di «quegli infesti individui di ogni tempo che trovano in ogni cosa sempre detestabile il presente fra cui vivono e solo pregevole e ammirando il passato che mal conoscono»)[70].

Che la vita degli artisti fosse stata sempre avventurosa, lo si sapeva anche da quel «romanzo storico» *ab origine*, ma pubblicato al momento giusto, che era la *Vita* di Cellini; come dalla lettura in chiave spiccatamente aneddotica di Vasari, rafforzata dalle apposite, agilissime scelte antologiche procurate dalla moderna organizzazione

[68] Le indicazioni bibliografiche sul tema allungherebbero troppo questa nota, ma andrà ricordato, sia per il quadro d'assieme in cui apparve, sia per la funzione critica avuta, F. Mazzocca, *Arti e politica nel Veneto asburgico. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Catalogo della mostra (Verona, 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano, Electa 1989, pp. 40-79: 75-7.

[69] G. Lukács, *Il romanzo storico* (ed. or. 1957, ma scritto nel 1936-37), introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi 1965, p. 400.

[70] P. Selvatico, *L'arte nella vita degli artisti. Racconti storici*, Firenze, Barbèra 1870, p. 311.

editoriale (e se occorreva allargare il repertorio, era sempre pronta la vecchia compilazione di Nougaret)[71]. In più, Selvatico si rivela un attento frequentatore della letteratura artistica sei-settecentesca (uno dei più attenti, prima del più vorace: Roberto Longhi). Per motivare gli ammaestramenti, Selvatico doveva evitare il secco apologo, come la dispersione del romanzo: la misura giusta è quella del racconto, anche lungo. Entro tale misura si può sviluppare il modulo tipico di ogni forma catechistica: il dialogo[72]. Certi dialoghi hanno uno sviluppo che non è facile digerire, oggi, soprattutto se sentiamo parlare artisti veri e grandi. Quelle situazioni fanno venire a mente, ma per contrasto, i due nostri maggiori romanzi storici: in quello di Manzoni il cardinal Borromeo non si esprime mai in forma diretta; in quello di Nievo incontriamo perfino Parini, Foscolo, Byron, Napoleone, ma non sono messi al centro della scena, come in un dipinto o in un'incisione.

---

[71] Ci si riferisce soprattutto alla vicenda editoriale di *Fantasie e bizzarrie di artisti narrate da Giorgio Vasari e tratte dalle sue Vite de' pittori, scultori e architetti*, a cura di B. Gamba, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli 1829, che nello stesso anno fu subito ripreso da Sonzogno, a Milano, che lo ristampò assieme alle *Lepidezze di spiriti bizzarri* di Carlo Dati, e ricomparve l'anno dopo a Bologna, presso Riccardo Masi, nella stamperia di S. Tomaso d'Aquino da San Domenico. In vista del loro legame con la pittura storica, andrà annotato come Bartolomeo Gamba sottolineasse che le scene vasariane erano «sempre narrate con tanta leggiadria da *far parere* non di leggere, ma *di vedere* quelle cose che vi si ricordano». Nel 1859, rivista radicalmente da Carlo Milanesi e considerevolmente allargata sotto il titolo di *Capricci e aneddoti di artisti descritti da Giorgio Vasari*, l'antologia entrerà nella fortunatissima collana in-64° «Biblioteca diamante» del fiorentino Barbèra. Sarà poi ristampata innumerevoli volte, sopravvivendo in altra collana fino ad un centinaio di anni fa. Quanto alla popolarità della *Vita* di Cellini, basta ricordare che nel 1892, quando Hoepli pubblicò *I migliori libri italiani consigliati da cento illustri contemporanei*, era al decimo posto di una lista aperta dal romanzo di Manzoni, ex-aequo con il poema di Tasso (G. Tortorelli, *I libri più letti del popolo italiano: un'inchiesta del 1906*, in *Studi di storia dell'editoria italiana*, Bologna, Patron 1989, pp. 152-69: 157). Va infine esplicitato il riferimento a [P.J.B. Nougaret], *Anecdotes des Beaux-Arts, contenant tout ce que la peinture, la sculpure, la gravure, l'architecture, la litterature, la musique & & la vie des Artistes, offrent de plus curieux & piquant, chez tous le peuples du monde depuis l'origine de ces différens Arts jusqu'à nos jours, par M....*, 3 voll., Paris, chez J.-F., Bastien 1776-80.

[72] Le forme dialogiche sono peraltro diffuse nel romanzo storico: cfr. G. Pagliano, *Il romanzo storico del Risorgimento italiano*, in *L'età romantica e il romanzo storico in* Italia, Roma, Bonacci 1988, pp. 41-55: 47.

Sul modello del romanzo storico, oltre che della pittura, Selvatico fondò dunque l'intesa con il suo lettore. I casi elementari rispondono meglio alle definizioni generali; e il Selvatico dei racconti combacia con quel tipo di narratore che nella sintesi di una sociologa della letteratura è

onnisciente, extradiegetico e impersonale, nel senso che conosce tutto degli avvenimenti e del pensiero dei personaggi, non ha preso parte agli avvenimenti e non fornisce notizie e descrizioni su se medesimo, [perché afferma la sua presenza] in chiave assertiva e valutativa[73].

3. Quali precedenti aveva, Selvatico, che parlassero di artisti? Erano lontani dai suoi scopi i racconti educativi alla Thouar quanto le biografie fantasiose, del tipo del *Lorenzo Ghiberti* di Hagen. C'erano, in Italia, due romanzi storici dove s'incontrano riferimenti continui ai luoghi e alle opere d'arte del passato: la *Monaca di Monza. Storia del XVII secolo* di Giovanni Rosini e *Cento anni* di Giuseppe Rovani. Erano modelli del tutto diversi, anche a non tenere conto dello scarto di anni. Non ne mancavano altri, è vero, ma ci serviremo di questi due per indicare l'alternativa di fondo che si apriva davanti a Selvatico.

Il *sequel* di Rosini era uscito nel 1829, a poco più di due anni dal romanzo di Manzoni (seguirono ventiquattro edizioni in meno di un quarto di secolo, senza contare le traduzioni). E siccome il professore pisano aveva «cominci*ato* a scrivere senza avere ben chiaro un programma di racconto», v'inzeppò qualsiasi cosa che avesse apparenza d'informazione, gloriandosi di essere stato il primo a mettere notizie artistiche dentro a un romanzo storico[74]. La fuga di Gertrude e Egidio verso la più civile Toscana diventa l'occasione per descrivere città e cose d'arte incontrate lungo il cammino (a Bologna si affidano a un ex bravaccio, già noto a Egidio, che si era messo a fare da servitor di piazza, benché alla fine confessasse d'intendersene poco). Bastano pochi assaggi di lettura per capire che siamo già al punto di cristallizzazione

---

[73] G. Pagliano Ungari, *Il romanzo storico del Risorgimento italiano*, in *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore di Erich Köhler*, Bologna, Clueb 1982, pp. 189-204: 192.

[74] S. Romagnoli, La monaca di Monza *del Rosini* (1972), poi in *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni 1984, pp. 241-70: 247 (da questo saggio fondamentale è tratta la citazione).

di quel tipo di stereotipi localistici che verranno messi alla berlina da Carlo Cattaneo nel saggio sulle guide di città. Quando i mancati sposi arrivano a Firenze, il romanzo si trasforma in un'indiretta guida della città, con dialoghi di questo tipo:

«E di quel bello zuccone, che vi pare?». «Che ti somiglierebbe se tu fossi calvo» [*Dove una nota appesa a «zuccone» avverte*: così chiama il popolo una statua di Donatello, posta nel campanile][75].

E così per pagine a non finire, con notizie storico-artistiche preferibilmente servite in salsa dialogica. Rosini non si limita a dare informazioni artistiche; intende legarle in formule storiografiche che il lettore possa assimilare facilmente, come quel primato toscano che vuol veder riaffermato ai propri giorni. Se vanta che «nella scultura la Toscana non cede a veruna scuola del mondo», riconosce tuttavia che la pittura, nel Seicento, sta seguendo un altro corso: «bisogna confessarlo, è in decadenza presso di noi, ma risorgerà»[76]. Andrebbe poi letto per intero il dialogo di Egidio con il segretario del Picchena, quando viene mancata di poco l'occasione di far visita a Galileo («è fuori città [avverte una donna di casa], ma nella settimana prossima torna»). Si consiglia di «andare intanto alla domenica» a visitare lo studio di Pietro Tacca, che «riceve tre ore innanzi mezzodì gli artisti e i forestieri» (proprio come un artista ai tempi di Rosini)[77]. Ci vanno, i colti fuggiaschi, arrivando giusto in tempo per assistere a una scena che sembra la descrizione di un dipinto di storia (dell'arte): il diciottenne Stefano della Bella, in partenza per Roma, va a salutare il maestro, che impartisce all'allievo una buona lezione, di storia dell'arte appunto («non crediate poi che tutto il bello del mondo sia racchiuso a Firenze»), affidandogli i suoi saluti per i colleghi bolognesi stanziati a Roma («quella scuola bolognese è una vera scuola di giganti»)[78]. E come in una grande allegoria storica da dipingere nell'aula magna di un'Accademia, Rosini passa in rassegna uno dopo l'altro, Baldinucci alla mano, i maggiori artisti fiorentini del tempo. Poco manca a veder sbucare Benigni e Troisi alle prese con quel testone di Leonardo.

[75] Riesce comodo citare dall'ed. a cura di R. Rossignoli, 2 voll., Milano, Messaggerie Pontremolesi 1989 (rist. anast. dell'ed. in 2 voll., Torino, Vaccarino 1834), I, p. 183.

[76] *Ibid.*, II, p. 35; I, p. 205.

[77] *Ibid.*, I, p. 205.

[78] *Ibid.*, II, p. 7.

Ma c'è poco da fare i sofistici: anche attraverso questa declinazione, tanto banale, di romanzo storico passò un programma di educazione popolare. Che abbia fatto danni che restano ancora da smaltire, è altra questione; anzi, sarebbe una buona ragione per occuparsene più a fondo. Non fu questa la strada seguita da Selvatico, che aveva pur fatto una mezza concessione, una volta, al modo in cui Rosini aveva saputo occuparsi d'arte nei suoi romanzi storici; confermando così di esserselo letto (com'è toccato fare a noi)[79].

Diversi anni dopo Selvatico deve aver frequentato *Cento anni* di Giuseppe Rovani, tanto da farci sospettare che soprattutto da lì gli sia venuta qualche idea su come scrivere i suoi racconti storico-artistici[80]. La secolare storia milanese era uscita in 180 puntate, come appendice alla «Gazzetta di Milano», e parallelamente in volume. Rivista, fu ristampata nel 1868-69. Nel *Preludio*, che discute lo stato di salute del romanzo storico, è detto subito che «il nostro romanzo dev'essere anche un trattato di estetica», dal momento che farà ricomparire «le ombre dei poeti, dei letterati, dei pittori, dei pensatori». Selvatico avrà pensato che sulle ceneri dell'ormai usurato romanzo storico si potesse

[79] Selvatico, *Storia della pittura italiana*, p. 130.

[80] Non può sorprendere che Selvatico tacesse ogni accenno a Rovani nella premessa ai racconti del 1870: non avrà certo apprezzato né le pagine sui proseliti di Hegel alla fine di *Cento anni*, né i riconoscimenti fatti da qualche più giovane pittore o letterato lombardo. I rapporti con Selvatico, studiati dalla parte dello scrittore milanese, risultano contrastati. Le loro opinioni sono convergenti in alcune occasioni, in altre decisamente discordi: cfr. V. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, LED 2004, in part. pp. 24-8 (ma *passim*), un libro che ha il grande merito di ripartire dagli scritti giornalistici. In uno di questi, sulla «Gazzetta di Milano» del 17 settembre 1865 (*ibid.*, p. 27), si parla di Selvatico come di «quell'esageratone di professione». L'aggiunta del verbo al passato deve aver contribuito a far credere che l'espressione fosse di Carlo Dossi (C. Dossi, *Rovatiana*, a cura di G. Nicodemi, 2 voll., Milano, Edizioni della Libreria Vinciana 1946, I, p. 170), che d'altra parte non trattava meglio del maestro «quell'asino dotto di Boito Camillo» (p. 351). Dalla parte del tardo Selvatico, un buon esempio di attenzione per l'ambiente culturale milanese è in un accenno che si legge in *Doveri dei municipi italiani rispetto alle opere d'arte esposte al pubblico* (Per nozze Romanin-Pesaro), Padova, Sacchetto 1869, p. 20: «Milano, la più regolare sì, ma anche la più monotona città dell'Italia. Ella se ne vendica adesso con la più matta *scapigliatura* e di linee e di forme, ma come in tutte le vendette, c'è il delirio che la fa padrone, o dà giù botte da orbi». Il termine messo qui in corsivo era stato introdotto solo sette anni prima dal romanzo di Cletto Arrighi.

seguire la traiettoria inversa; che il trattato di estetica potesse trasparire dietro al racconto.

La descrizione di nuove mode artistiche; gli accenni all'affiorare o al decadere di certi pittori; la scomparsa di alcuni edifici: erano i modi diversi con cui Rovani avvertiva il lettore che era avvenuta una mutazione di scena, in corrispondenza di quei salti imposti da un intreccio che occupava l'arco dell'intero ultimo secolo. Per indicare l'interruzione di sedici anni, nel racconto, gli serve dire che nel frattempo si è diffusa la pittura di genere del Londonio: un segno riconoscibilissimo, almeno in ambiente milanese. Così come la descrizione della collezione Litta può evocare il mutato clima della vita culturale. O per avvertire della radicale trasformazione dello sfondo urbano, basta ricordare di sfuggita che la chiesa di Santa Maria della Scala è sparita e che al suo posto c'è il teatro. Uno storico dell'arte non può dimenticare poi le parole che un personaggio caro a Rovani, Giunio Baroggi, rivolge allo scultore Pompeo Marchesi, immaginato sulla quarantina:

> Canova è morto; e tutte le arti si rinnovano [...] Hayez quest'anno ha trionfato nelle sale di Brera, e, lasciando l'antichità, ha fatto il suo ingresso nel medio evo. Non si parla più d'Appiani, meno di Bossi, Camuccini è un pedante; Benvenuti è convenzionale, Landi e Serangeli fanno pietà; Palagi si arrabatta nel circo per atterrar l'avversario di Venezia, ma non ci riuscirà [...][81].

Nel tempo storico, ma ancora prossimo, del romanzo milanese affiorano le impronte della tradizione orale. L'avvertiamo, ad esempio, quando Rovani parla di quel bello spirito che fu Londonio e ci fa entrare nel suo studio: non un luogo stereotipato, ma il credibile punto di snodo dell'intreccio[82]. Le attenzioni storico-artistiche di Rovani non riguardano solo Milano. L'orizzonte dei giudizi estetici è più esteso, come la trama geografica del racconto. E così vengono fuori i suoi sentimenti antibarocchi; o il ricordo della svolta antivitruviana dell'abate Lodoli, a Venezia; o una definizione dello stile archiacuto veneziano, da recensore di Selvatico qual era stato pochi anni prima[83]. Rispetto al Rosini, oltre alla diversa ampiezza di vedute,

---

[81] G. Rovani, *Cento anni*, a cura di G. Cattaneo, Milano, Garzanti 1975, p. 1166. Per l'atteggiamento dello scrittore verso lo scultore, Scrima, *Giuseppe Rovani*, *passim*, ma in part. pp. 38 e 82

[82] Per approfondire il Londonio di Rovani, *ibid.*, p. 247.

[83] G. Rovani, *Selvatico. Corso di estetica, parte antica*, «Giornale dell'ingegnere,

lo salva il frequente scambio di ruoli fra lo scrittore semplicemente informato e lo sterniano felicemente invasivo («Lo sternismo è lo stile della marionetta di legno diretta e commentata dall'autore»)[84].

Questo manzoniano poco disciplinato ritrova il volto perduto di Milano nella percezione soggettiva dei suoi personaggi storici. In questa forma obliqua, parla della trasformazione del palazzo ducale. Quando deve fuggire in fretta da Milano, Galantino (un Renzo rovesciato, il lacché senza peli sulla coscienza destinato a far soldi), trova il tempo per buttare lo sguardo sulla vecchia piazza con il duomo in costruzione, con la facciata ancora vuota, dove non si vedevano che le porte del Pellegrini. Riesce perfino a dare «un'occhiata all'architettura gotica e poderosa del palazzo ducale, un'occhiata tenera perché non la vedremo più, ché il Piermarini sarà incaricato di scopare via la facciata»[85]. E viene subito da pensare alla conclusione del dodicesimo capitolo dei *Promessi sposi*, quando la folla che si avvia inferocita verso la casa del vicario passa per la piazza della Mercanzia, dove la statua di Filippo II «anche nel marmo imponeva un non so che di rispetto e, con quel braccio teso, pareva che fosse lì per dire: 'ora vengo io, marmaglia'». Certo, pur con le sue considerazioni da moderato, in grado di tenere a distanza ironica il fatale destino delle opere nate con funzioni di propaganda («chi l'avesse detto ad Andrea Biffi quando la scolpiva»), Manzoni non si lascia risucchiare del tutto dall'erudizione curiosa dei luoghi patrî.

Non che Selvatico volesse o sapesse incamminarsi sulla strada espressiva di Rovani. Ma l'esempio dei continui affioramenti storico-artistici che in Rovani erano dovuti alla consapevolezza del punto di crisi a cui era giunto il romanzo storico, in lui avranno rafforzato il convincimento che il racconto storico era diventato un contenitore tanto capiente da poterci travasare direttamente i materiali della teoria

architetto e agronomo», 1/19-20, 1853-54, pp. 431-7, dove merita di leggere almeno la chiusa: «Coloro che in addietro ebbero a accusare e non sempre a torto il Selvatico di essersi mostrato troppo esclusivo ne' suoi principj e di avere talvolta esagerate le adorazioni ad una scuola per farsi poi detrattore iracondo di altre che pure andavano gloriose nella storia dell'arte; dovranno rimettere della loro opinione percorrendo quest'opera, dove insieme alla vasta dottrina fecondata dal gusto e dalla sapienza de' principi, è straordinaria la tranquillità dell'opposizione che il Selvatico, forte delle sue convinzioni e della giustizia della causa, fa a vecchi pregiudizj»

[84] M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, p. 313.

[85] Rovani, *Cento anni*, p. 604.

artistica. È per questo che i suoi racconti non sono un semplice fenomeno ritardatario. Grazie a questi racconti si venne anzi ricollocando nell'Italia unitaria[86]. Gli cadono dalla penna, ora, anche dei toscanismi: proprio a lui, che a suo tempo si era sentito rivolgere dal 'classicista' Paoli anche rimbrotti cruschevoli[87]. La nuova veste linguistica gli rende più facile rivolgersi a un mercato intellettuale allargato («i romanzi ed i drammi più o meno storici sono diventati la sola forma letteraria che trovi lettori»)[88]. Non era difficile servirsi dei più ovvi e banalizzati espedienti della letteratura di consumo, come la «diluizione diegetica» e l'agnizione esasperatamente tardiva del protagonista, quando si trattava di un personaggio famoso[89].

4. Le cinque *Scene biografiche di alcuni pittori dei secoli scorsi* raccolte nella seconda parte di *Arte e artisti* sono ambientate nel Sei e Settecento; e quattro si svolgono fuori d'Italia. Questa scelta non segna soltanto uno svolgimento rispetto al Selvatico degli anni Trenta e Quaranta. Lo si è già detto, ma bisogna ora considerare quelle pagine più da vicino: la scelta ha una ragione. Il Ribera di Selvatico (così diverso da quello di Gautier!) ha funzioni di antimodello[90]. E non soltanto in senso figurativo: il gran ballo che si svolge a Napoli dà l'esca a una scena davvero interminabile dove trova sfogo lo spirito antispagnolesco, o meglio quell'antiseicentismo 'civile' che era stato nutrito

[86] Un esempio significativo di questo processo di acclimatazione è dato dalla riscrittura delle pagine iniziali di *Giovanni Bellini e Alberto Durero*, originariamente in «Nuova Antologia», 4, 1867, pp. 671-89 e 119-42, e 5, 1867, 328-44, poi, con l'aggiunta della 'd' eufonica nel titolo, in *L'arte nella vita*, pp. 69-157: nella sua prima veste il racconto si apriva con un'accalorata contrapposizione fra il diversissimo clima che uno straniero presente a Venezia nel 1865 vi ritroverebbe «oggidì, perrocché Venezia, fatta libera come le altre sorelle d'Italia, promette anche fra i suoi laceri panni la grandezza di un tempo». Per quanto guardato da alcuni con sospetto, nel giro di quei pochi anni Selvatico sembra aver maturato una sua particolare esperienza del passaggio chabodiano «dalla poesia alla prosa».

[87] T. Paoli, *Lettera II al signor marchese Pietro Selvatico* […], Bassano, Baseggio 1843, p. 7.

[88] Selvatico, *L'arte nella vita*, p. ix.

[89] Couégnas, *Paraletteratura*, pp. 126-7.

[90] *Il pittore Giuseppe Ribera ed il principe don Giovanni d'Austria*, in Selvatico, *Arte ed artisti*, pp. 187-247.

dalla lettura di Manzoni. Su uno sfondo sociale tanto sfavorevole agli sviluppi dell'arte, la figura del gentiluomo-*connoisseur* (ricorrente in Selvatico 'narratore') emerge in modo più che mai negativo; è l'esempio rovesciato della vera promozione delle arti. Il racconto che riguarda Romney è ambientato, per una parte, nell'*atelier* del pittore[91]. Era lo sfondo naturale di un'infinità di dipinti storici, ma serve a Selvatico per entrare nel vivo della pratica artistica, come se si trattasse di animare un trattato di pittura. È invece d'invenzione la figura del pittore Saverio, domenicano e fratello del vero Francisco Collantes. Questa licenza storica è imposta dalla necessità di far entrare in scena nientemeno che Rubens, l'artista tanto pericoloso agli occhi di Mazzini e di Tommaseo (a proposito di Tommaseo: si sa quanto avessero contato per Selvatico i suoi scritti di estetica, ma quando descrive gli amori di Lady Lyon e Lord Hamilton, preferito a Romney, mostra di aver letto anche lui *Fede e bellezza*)[92].

In questa prima serie di racconti si ha l'impressione che la pratica ecfrastica propria del critico d'arte e in uso su «Gemme d'Arti Italiane» si sovrapponga in modo più scoperto alle convenzioni del romanzo storico. Il racconto che ha per protagonista Étienne Jeaurat rappresenta però un caso estremo[93]. Sarà stato al corrente, Selvatico, che fin dal 1837 Leopold Schefer «si propo*se* di ricavare o di estrarre dai dipinti che sono esposti nella galleria [di Dresda], l'esperienza o la vicenda artistica che è stata alle origini di ciascuno di essi»?[94] Comunque sia, è quello che fa servendosi di due opere di Jeaurat, un pittore che avrà fatto dire ai lettori: «chi era costui?». Di questo allievo di Vleughels, che passava come un mezzo imitatore di Chardin, assunto poi a «garde de tableaux du Roi», e di cui si poteva vedere il ritratto in qualche angolo

---

[91] *Il pittore sir Giorgio Romney ed Emma Lyon od eccentricità inglese anche nell'amore*, in Selvatico, *Arte ed artisti*, pp. 143-84.

[92] *Pietro Paolo Rubens e il monaco Saverio Collantes o* Sotto la bianca cenere ferve la brace ardente, in Selvatico, *Arte ed artisti*, pp. 103-42. Di Rubens, Mazzini, *La pittura moderna*, p. 255, parlava come del «gran sacerdote, innalzato sulla carne a guisa d'idolo» e del suo «culto della carne». Sono anche più noti i passi che s'incontrano in N. Tommaseo, *Fede e bellezza* (1840), a cura di D. Martinelli, Milano, Mursia 1997, p. 34 («ne' quadri abbracciava con gli occhi la ciccia del Rubens, le arie di teste di Frate Angelico non capiva»), p. 37 («mi pareva di stare nella magra galleria ch'egli hanno, l'unico Perugino tra i Rubens ed i Champagne»).

[93] *Il pittore Stefano Jeaurat o la Ravveduta*, in Selvatico, *Arte ed artisti*, pp. 83-102.

[94] Marcuse, *Il «romanzo dell'artista»*, p. 310.

del Louvre, anche Selvatico non avrà saputo molto più di quello che poteva trovare nei grandi repertori francesi. Deve averne però conosciuto le incisioni, allora meglio diffuse dei dipinti[95]. S'inventò così, sulla base di quella di Levasseur dov'è raffigurata *La carretta che porta le prostitute ammalate alla Sâlpetrière* (fig. 2) e dell'altra di Duflos con il *Trasloco dello studio di un pittore* (fig. 3), s'inventò la storia del pittore; una storia a sfondo morale e a lieto fine, ma piena di situazioni di cui il lettore si poteva compiacere. Per cominciare, immaginò che sul carro delle prostitute ce ne fosse una che era stata modella del pittore (quella che si sporge gesticolando) e che si mettesse a parlare lungamente con la madre disperata, ripercorrendo i passi della sua discesa; destino comune alle molte ragazze che vanno a posare presso qualche artista. La madre riprendeva poi a dialogare con Jeaurat, anche lui presente alla scena, consentendo che non si era comportato come usano fare i pittori con le loro modelle (anche questa è una situazione che troviamo rispecchiata nella pittura di ambientazione artistica)[96]. Segue, in modo insperato (almeno per il lettore preso dal racconto), la guarigione della giovane, che si è anche ravveduta grazie a Jeaurat e ne diventa poi la compagna. Liberi da vincoli coniugali, i due si danno a una vita un po' troppo libera, tanto che alla fine debbono traslocare in un quartiere dove non ci siano creditori in agguato («déménager» significa anche «sragionare», sfuma insomma in qualcosa che riguarda lo stile di vita degli artisti). La situazione genericamente autoironica

---

[95] Non aveva incisioni il quasi contemporaneo S. Puychevrier, *Le peintre Etienne Jeaurat. Essai historique et biographique*, in *Annuaire de l'Yonne pour 1863* (tanto raro che dell'estratto ne è stata fatta un'ed. anast., da Kessinger nel 2010), dove apprendiamo che a quel tempo la maggior parte dei dipinti dell'artista erano scomparsi ed era noto soprattutto attraverso le incisioni del Cabinet des Estampes di Parigi (p. 15).

[96] Cfr. *Ottocento veneto*, pp. 156-7 (Giuseppe Favretto, *La scuola di pittura*); pp. 158-9 (*La moglie gelosa*, del medesimo 1873); pp. 170-1 (Francesco Bettio, *Dopo la posa*, 1881): tutte cose che stanno ormai aldilà delle preoccupazioni morali di Selvatico. La frequenza in campo narrativo del tema 'il pittore-e-la-modella' è già sterminata prima di Picasso o di Schiele e di forte suggestione: basti solo pensare a *Le Chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac o a *Manette Salomon* dei Goncourt (si sofferma efficacemente sul tema M. Crouzet, nella prefazione alla già citata edizione «Folio classique», pp. 15-25); o ancora, da noi, alla dannunziana *Gioconda*. Altri richiami in P. Tortonese, *Triangoli: l'artista, l'amata, il ritratto*, in *Il ritratto dell'artista*, pp. 91-103. Ma cfr., per più specifiche indicazioni bibliografiche, il paragrafo di S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma-Bari, Laterza 1998, pp. 102-6.

2. Étienne Jeaurat (inv.), Charles Levasseur (inc.), *Le Transport des filles de joie à l'Hopital*, © British Museum, London.
3. Étienne Jeaurat (inv.), Claude Augustin Duflos (inc.), *Déménagement d'un peintre*, © British Museum, London.

e precocemente *bohèmienne* del secondo dipinto, con un tratto di *Vieux Paris* sullo sfondo, veniva dunque messa direttamente a carico di Jeaurat. Il dipinto diventa così un capitolo della sua autobiografia: condizione necessaria a trasporlo nel racconto, concluso dalle notizie 'vere' sui successi raggiunti dal pittore. Con questi alti e bassi, mentre si riusciva a intrattenere il lettore più semplice, si esorcizzava il tipo dell'artista irregolare, o quanto meno il lato irregolare della professione, facendo leva sull'equivalenza Parigi-Bohème[97]. Nella figura vulgata dell'artista, almeno agli esordi, dovevano esserci (o c'erano davvero) amori con modelle e traslochi semiclandestini.

Un'esorcizzazione più esplicita viene fatta nel racconto che riguarda quel gran giocatore d'azzardo che era stato Guido Reni[98]. Che lo fosse davvero, lo si apprendeva dal suo principale biografo, Carlo Cesare Malvasia, o da altri testimoni vicini nel tempo; e di recente ne aveva parlato il marchese Bolognini Amorini nelle sue biografie degli artisti bolognesi, più accessibili nella forma quanto sciape[99]. La storia era ben nota anche a chi non conoscesse i vecchi testi. Wackenroder, ad esempio, proprio quando raggiunge l'apice dell'*ethos* estetico del Romanticismo, scrive che Guido, pur con quel vizio, dipinse immagini dolcissime (un adattamento del Perugino vasariano). Malvasia aveva riferito anche quanto si diceva a Bologna in merito all'«abbassamento di maniera» di Guido, dovuto a volte alla «necessità» di «operare assediato più dal debito che per istimolo di gloria»[100]. In quella tessitura di storia orale fatta con estro barocco e con vero metodo che è *Felsina pittrice*, Malvasia aveva riferito anche le «ragioni, o scuse che si fosse-

---

[97] Che dipinto e incisione fossero una precoce testimonianza sulla figura dell'artista a disagio nella sua società, risulta dall'intelligente analisi fatta da Levitine, *All'alba della Bohème*, pp. 37-8 (ma già Id., *The Eighteenth-Century Rediscovery of Alexis Grimou and the Emergence of the Proto-Bohemian Image of the French Artist*, «Eighteenth-Century Studies», 2, 1968-69, pp. 58-76: 66-7).

[98] P. Selvatico, *Guido Reni o pompa ed abiezione*, in Id., *Arte ed artisti*, pp. 247-327.

[99] Le testimonianze letterarie sono richiamate nel capitolo sul *Gambling* di R. Spear, *The «Divine» Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven-London, Yale Univ. Press 1997, pp. 38-43 (al tema dedica un paragrafo anche il più diffuso R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno* (1963), Torino, Einaudi 1968, pp. 244-5).

[100] C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, ed. a cura di G. Zanotti, 2 voll, Bologna, Guidi all'ancora 1841, II, pp. 32-3.

ro» con cui Guido «chiudeva la bocca a tutti»[101]. E sapeva comunque apprezzare il pittore che dipingeva «di botte, di tratti, di certa sprezzatura […] non usata nella scuola di Roma e nella Lombarda»[102]. Selvatico dilata il suo racconto con dialoghi sterminati, dove la scena di una sordida osteria, quasi alla Sue, si alterna a quella di un palazzo signorile[103]. Sotto il velame del racconto storico riaffiorano questioni attualissime per lo *status* sociale dell'artista, come il possibile asservimento alla bramosia del mercante oppure il ruolo decisivo di un committente o di un suo intermediario assennato. E si mostrano al lettore le conseguenze negative dell'inerte pratica della replica, dell'infausta copia insomma, con cui il pittore inganna gli altri e se stesso. La morale che si ricava dal racconto è che le cadute di un artista vero rispecchiano i peccati originari dell'intero sistema dell'arte.

E tuttavia, non è un caso che i 'veri' dipinti di Guido siano ricordati in modo piuttosto generico. Alla repulsa estetica che soggiace alla finzione narrativa si sottrae almeno un'opera famosa: la *Pietà dei Mendicanti* (nel 'manifesto' del Bianchini, trent'anni prima, si era letto che veniva «venerat*a* dai *puristi* non meno di qualsivoglia più nobile ed eloquente pittura»)[104]. Del tutto estranea agli sviluppi 'morali' del racconto è poi la conclusione, dove Selvatico sbuca da dietro le quinte secentesche e si rivolge in modo scoperto al lettore dei suoi giorni: «Chi ama l'Italia non dimentichi, passando per [Bologna] di visitare quel sepolcro chiudente due somme glorie italiane» (oltre alle spoglie di Guido c'erano quelle di Elisabetta Sirani). In fondo, l'approdo 'civile' di molti romanzi e dipinti storici fu proprio quello di 'marcare' le città (le vie, le piazze) come i più piccoli centri della Nazione.

5. Il richiamo scoperto e repertino a fatti e persone dei propri giorni è maggiormente evidente nei racconti che Selvatico raccolse nel 1870.

---

[101] *Ibid.*, p. 35.

[102] *Ibid.*, p. 17.

[103] Quanto alle descrizioni d'osteria, nel 1845 Selvatico aveva commentato su «Gemme d'Arti Italiane» il dipinto di Eugenio Bosa dedicato all'apertura di una nuova osteria a Venezia, ma per sottolineare l'allargamento al mondo popolare ed un particolare uso veneziano (Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 78-80); torna sull'argomento, di nuovo in modo non negativo, in *L'arte nella vita*, pp. 132-3.

[104] In Barocchi, *Storia moderna*, p. 499.

Con queste diversioni sull'attualità (ad esempio: la vita parlamentare; le lungaggini nei tribunali; la bomba di Orsini; Viollet-le-Duc; le fotografie di Sorgato; Cavour e i rapporti Stato-Chiesa)[105], Selvatico finisce per esplicitare sempre più la natura convenzionale di quel congegno narrativo, prendendo atto del non-romanzo storico alla Rovani; senza spezie sterniane, ovviamente. Gli otto racconti dell'*Arte nella vita degli artisti* si succedono secondo l'ordine del tempo storico, come soste di uno sviluppo più lungo e necessario. Precisi riferimenti cronologici figurano nei titoli, da cui in genere è scomparso l'emistichio che serviva da sintesi morale.

Si va dalla *Visita di Dante a Giotto* che sta dipingendo la cappella Scrovegni fino alla storia di Bernardo Strozzi che per sottrarsi alle vendette fratesche e genovesi deve riparare a Venezia. Non c'è, alla fine della sua storia, una condanna assoluta del Barocco. Selvatico salva i «barocchi d'ingegno», ai quali «non è mai il sapere che manchi, ma sì il gusto, la giusta espressione degli affetti, e la convenienza delle composizioni»; sicché «peccano per eccesso, non per difetto». Strozzi era difatti un «buon coloritore», che «aveva studiato più nelle opere di Rubens che in quelle di Tiziano; e usando dipingere le sue tele *alla prima*, senza ritornarvi su di rimpasto, otteneva spesso una lucidezza di tinta ignota a' suoi contemporanei, e ignota anche a molti del nostro tempo». Si torna così a uno degli argomenti che più stanno a cuore a Selvatico: il metodo delle velature fatte con preparazione a tempera[106]. In altre situazioni romanzesche di questa raccolta Selvatico lascia scivolare impegnativi aggiustamenti del canone storico-artistico. Se ne avvantaggia, ad esempio, l'ingegnere militare Sanmicheli rispetto a Palladio, troppo legato alle regole vitruviane. Oppure si distingue il Vasari delle *Vite* da quel pittore cortigiano che era stato in vita. O

[105] Merita un rinvio puntuale almeno il discorso rivolto ai due cappuccini dall'inquisitore veneziano: Selvatico, *L'arte nella vita*, pp. 453, dove lo scrittore si sente in obbligo di avvertire che «precedeva di due secoli il detto famoso dell'insigne Cavour, *Libera Chiesa in libero Stato*», rivendicando così l'apporto della repubblica di San Marco all'Italia liberale.

[106] *Bernardo Strozzi ovvero una vendetta fratesca (1606-1644)*, in Selvatico, *L'arte nella vita*, pp. 403-57, è l'unico titolo che deroga dal modello d'intitolazione binaria, a personaggi contrapposti. Le pagine richiamate sono le due finali. In merito all'abuso di velature, non andrà dimenticato, benché non fosse ancora a stampa, il passo di F. Hayez, *Le mie memorie*, a cura di F. Mazzocca, trascrizione di C. Ferri, Vicenza, Neri Pozza 1995, p. 176.

4. Jacopo D'Andrea (inv.), Domenico Gandini (inc.), *Giovanni Bellini e Alberto Durero festeggiati dagli artisti veneziani*, da: «Gemme d'Arti Italiane», 1858.

ancora capita, raccontando di Dürer a Venezia, che va in barca assieme a Giovanni Bellini e a suoi allievi in festa (la stessa scena dipinta da Jacopo D'Andrea, da lui stesso presentata su «Gemme d'Arti») (fig. 4), che ne esca fuori, in presa diretta, il bilancio storiografico su un momento decisivo per l'intero corso dell'arte, dove «il Mansueti, il Montagna e il Previtali serbavansi ligi al primo stile di Giovanni; ed invece Tiziano, Giorgione e il Palma osavano nuovi sentieri nel colorito»[107]. Certo, nel caso di Venezia il gusto per l'ambientazione d'epoca lievita più facilmente; e tra i lettori di Selvatico ci sarà stato probabilmente anche Ferdinando Petruccelli della Gattina (il suo *Giorgione. Romanzo storico* è del 1880).

Il punto di arrivo della raccolta è un racconto contemporaneo. Il paratesto sembra discostarlo dagli altri, ma è impastato con la stessa calce. È la storia di Ernestina, ragazza di buona famiglia a cui s'insegna a disegnare. Inutilmente, perché il metodo del suo precettore d'arte è del tutto sbagliato. La rimettono in carreggiata i consigli e gli esempi, più di tutto, di un'amica pittrice. Passo dopo passo, Ernestina diventa

[107] Selvatico, *L'arte nella vita*, p. 104 (che corrisponde a «Nuova Antologia», 5, 1867, p. 125).

una paesaggista affermata, in grado di rimediare con il suo lavoro d'artista al momentaneo tracollo economico del marito; uomo che si era fatto da sé, sposato per amore e contro le attese della famiglia borghese (non vale per lei che «le donne-artiste siano vittime del matrimonio, prima che della società»)[108]. Non sarà in base alla sensibilità attuale che si possono leggere queste pagine. Conta invece rilevare che Selvatico è ormai distante da un campione della vecchia generazione liberale come Cesare Balbo, che pur ricordandosi «ancora l'età dei cavalieri-serventi e delle donne servite [e oziose]», aveva ripreso «il vizio di esagerare la educazione, la operosità femminile»[109]. Non a caso la storia di Ernestina si svolge a Milano, per Selvatico il punto di riferimento dello sviluppo economico d'Italia. A differenza di Balbo, non muove dalla questione femminile. Piuttosto, il racconto di Selvatico riadatta al particolare caso della donna di condizione borghese lo schema di ascesa sociale che nella letteratura 'selfhelpista' veniva fatto corrispondere all'acquisizione progressiva della buona pratica artistica[110]. Quel riadattamento è già sull'onda – e per l'Italia, precocemente – del processo che si avvia a fare della donna (borghese) una portatrice di cultura (preferibilmente artistica)[111].

---

[108] S. Perosa, *Artisti in negativo: l'Ottocento americano*, in *Il ritratto dell'artista*, pp. 67-88: 88 (nelle pagine precedenti si sofferma su *The Story of Avis* di Elizabeth Stuart Phelps, comparso nel 1877, dov'è protagonista una pittrice di talento, adattatasi al matrimonio).

[109] C. Balbo, *Del lavoro delle donne*, in *Pensieri ed esempi, opera postuma, con l'aggiunta dei dialoghi di un maestro di scuola*, Firenze, Le Monnier 1856, pp. 315-6 (risale al 1822, è discusso in più punti di M.A. Manacorda, *Istruzione e emancipazione della donna nel Risorgimento. Riletture e considerazioni*, in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. Soldani, Milano, F.Angeli 1991², pp. 1-33. Che le pittrici non avessero vera e propria condizione professionale, è dato quantificato e commentato, in ordine ai *salons* parigini fra il 1815 e il 1865, da H. e C. White, *La carrière des peintres au XIXᵉ siècle*, pp. 116-7 (tabella V), 119.

[110] M. Ferretti, *L'O di Giotto, il leone di burro di Tonin e tante altre storie istruttive: gli artisti nella letteratura del* Self-help, in *Culture e libertà. Studi di storia in onore di Roberto Vivarelli*, a cura di D. Menozzi, M. Moretti, R. Pertici, Pisa, Edizioni della Normale 2006, pp. 35-100.

[111] Poche battute illuminanti su questo aspetto della cultura e della società di fine secolo in E. Hobsbawn, *La fine della cultura. Saggio su un secolo in crisi di identità*, Milano, Rizzoli 2014, p. 213.

Questi racconti ci possono interessare, oggi, solo se ci mettiamo a scavare sotto la crosta spessa delle convenzioni. Ci mette sull'avviso, nella *Prefazione* del 1870, lo stesso Selvatico, quando richiama alcuni grandi modelli di romanzo storico e subito si affretta a prendere con le molle «quel gran furbacchione ch'era Padre Bresciani, [il quale] s'avvide che non ci fosse miglior mezzo del romanzo ad infiltrare le rugiadose dottrine dei suoi confratelli»[112]. Sarà stato a conoscenza delle pagine brucianti che al gesuita veronese aveva dedicato Francesco de Sanctis? L'editore di quel libro, il Barbèra, era in grado di ricordargliele. Per noi sarebbe più urgente sapere fino a che punto Selvatico credeva che con i suoi racconti si potesse surrogare quella «completa ed estesa storia dell'arte che pur ci manca» (ma con l'aggiunta amaramente affettata: «Sì, gli è proprio a chi ha posto il Parnaso nel listino di Borsa che si può raccomandare di leggere siffatto libro»)?

Non è ora il caso di chiedersi se abbia coperto tale lacuna il progetto che riuscì soltanto ad avviare presso l'editore Vallardi, nel 1875. Già nella forma grafica *Le arti del disegno in Italia* sarà opera destinata ad invecchiare rapidamente, bruciata dagli imminenti sviluppi nella stampa delle illustrazioni. Nel 1870 l'idea di una storia dell'arte italiana non poteva essere che diversa da quella che Selvatico aveva in mente attaccando la *Storia* del Rosini o nel discorso all'Accademia di Ravenna, del 1843. Era però sempre più importante «non lasciar da un canto un grande ramo del nostro albero storico»[113]. Occorreva comunque rivolgersi agli italiani del 1870. Con quel modo aneddotico di rimpastare le biografie dei vecchi maestri (anche europei) si poteva forse tenere aperta un'altra strada per il racconto dell'arte nazionale, che a partire dall'età barocca avrebbe richiesto confronti europei.

L'arte nella vita degli artisti si apre con il racconto di Dante che, trovandosi a Padova, va a far visita all'amico Giotto (veniamo a sapere che si erano conosciuti nella bottega di Cimabue; d'altronde nella *Vita* di Cellini si legge che avevano fatto assieme il viaggio in Francia). Certo, ci possiamo scompisciare dalle risa leggendo quei dialoghi dove il pittore declama i versi della *Commedia* appresi a Firenze e il poeta ne recita la continuazione, che ha scritto nel frattempo. O dove gli allievi del pittore, sui palchi della cappella dell'Arena, applaudono il visitatore illustre come fossero a teatro. O a sentire Dante che parla tenendo conto degli argomenti di Lessing (per quanto l'anacronismo, ma ben

---

[112] Selvatico, *L'arte nella vita*, p. ix.

[113] *Ibid.*, p. vii.

controllato, fosse una regola del gioco nel romanzo storico). Eppure, quell'incontro riproponeva un grande tema della cultura romantica e nazionale: il gemellaggio fra il massimo poeta e il massimo pittore nello stesso momento storico. E lo faceva con una combinazione binaria (quella dei dialoghi e dei dipinti di storia) che il lettore della *Vita di Dante* di Cesare Balbo non si poteva aspettare[114]. Selvatico stesso aveva suggerito al 'pittore storico' di dipingere l'incontro fra i due grandi fiorentini[115]. E al tempo del centenario dantesco, aveva avuto voce in capitolo in una scelta politicamente difficile, nel Veneto anco-

[114] Il racconto di Selvatico rappresenta la più fiduciosa espansione di quella stilla di notizia attinta da Benvenuto da Imola. L'intera vicenda fu riconsiderata criticamente da P.L. Rambaldi, *Dante e Giotto nella letteratura artistica fino a Vasari*, «Rivista d'arte», 19, 1937, pp. 286-348, che a p. 340, nota 2, richiama il «pittorescamente romanzato» Selvatico. Non va dimenticato, in chiave figurativa, che a dar man forte al commentatore antico e a Vasari, si era poi aggiunto B. Cellini, *La vita* (II, 28), a cura di L. Bellotto, Parma, Guanda/Fondazione Bembo 1996, p. 542, che mise assieme le due diverse linee biografiche e asserì: «furno insieme in Francia e maggiormente a Parigi». Più propenso a trovare «un fondo di verità» è G. Peretti, *Giotto e Dante a Padova*, «Padova e il suo territorio», 16/93, 2001, pp. 24-5, con più recenti indicazioni bibliografiche. Più in generale, sul parallelo fra il poeta e l'artista, cfr. almeno M. Praz, *Mnemosine. Tra la letteratura e le arti visive* (1971), Milano, SE 2008, pp. 67-8, e A. Chastel, *Giotto coetaneo di Dante* (1963), ripreso in *Formes, fables, figures*, 2 voll., Paris, Flammarion 1978 (e 2000), I, pp. 277-386. Com'è ben noto, il momento cruciale del gemellaggio fu sigillato dal riaffioramento del profilo di Dante sulla parete della cappella del Bargello, dove le fonti indicavano che aveva dipinto Giotto. Cfr. P. Barocchi, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà. Dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, 'Quaderni del seminario di storia della critica d'arte', 2, Pisa, Scuola Normale Sup. 1985, pp. 151-78; E.H. Gombrich, *Un ritratto di Dante dipinto da Giotto?*, ripreso in *Antichi maestri e nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento* (1986), Torino Einaudi 1987, pp. 4-28; M.M. Donato, scheda n. 65, in *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, Catalogo della mostra (Firenze, Accademia 2013), a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze, Giunti 2013, pp. 250-1; E. Neri Lusanna, *Dante, non-Dante. Osservazioni sul presunto ritratto giottesco della cappella del Podestà a Firenze*, «Paragone», n.s., 114-16 (769-71), 2014, pp. 34-53: 35-6.

[115] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 407. Il consiglio era nell'aria: si ricordi, ad esempio, il *Dante nell'atto di presentare Giotto a Guido da Polenta* di Giovanni Mochi, premiato alla Promotrice fiorentina del 1855 (ancora più tempestivo sarebbe stato il giovanissimo Antonio Puccinelli, ma il suo (perduto) bozzetto per *Giotto*

ra austriaco: quella d'innalzare i monumenti gemini a Dante e Giotto, opera di Vela, sotto la loggia Amulea[116]. Il grande Cavalcaselle pensava che nell'Italia unita occorresse ricomporre il polittico di Giotto diviso fra Bologna e Milano, collocandolo dove sembrava più necessario e naturale che dovesse stare, ossia in un museo di Firenze[117]. Facendo affiorare la *patavinas* del fiorentino Giotto, o intaccando la ripartizione delle scuole artistiche anche attraverso quei dialoghi immaginosi, il Selvatico 'narratore' contribuiva a stringere un legame di altro tipo fra nazione e artisti del passato.

MASSIMO FERRETTI

che fa il ritratto a Dante nella cappella del Bargello risaliva al 1841, e dunque era immediatamente sull'onda della clamorosa riscoperta del ritratto del poeta fatta al Bargello).

[116] G. TOFFANIN JR, *Le epigrafi delle statue di Dante e Giotto in Prato della Valle (alcune lettere inedite di P. Selvatico a C. Leoni)*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti», 377, 1975-76, pp. 25-35. Sul *Dante* e sul *Giotto* di Vela, anche in rapporto a Selvatico, le schede nn. 136, 137, di B. CINELLI, in *Arti e politica nel Veneto asburgico*, pp. 202-7.

[117] G.B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino, Tipografia subalpina di Zoppis e Marino 1863, pp. 22-3.

Modelli storiografici e critici in Selvatico

Una riconsiderazione del metodo storico di Selvatico può giovarsi del tentativo di stabilire qualche legame con la storiografia del suo tempo, soprattutto nel periodo attorno all'Unità, perché tale storiografia, per le finalità nazionali che, direttamente o meno, si propone[1], coinvolge nel suo racconto la cultura e le arti, elementi imprescindibili e caratterizzanti del soggetto che intende costruire, quale protagonista e motore delle vicende narrate: come mostra esemplarmente il *Sommario* di Cesare Balbo, da tener presente per il carattere divulgativo, insieme agli scritti, più vicini al nostro autore, di Cesare Cantù[2]. Selvatico evocherà fino all'ultimo la necessità di una congiunzione di Storia e Disegno, nella quale la prima venga «dimostrata in modo, che non solo i fatti politici e sociali abbiano luce, ma eziandio gli artistici, e come documento di quei fatti, e come espressione dell'ideale plasti-

[1] Cfr., intanto, A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, Torino, Einaudi 2006; L. Villari, *Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento*, Roma-Bari, GLF editori Laterza 2009, e *Venezia e l'Austria*, Atti del convegno di studi (Venezia 1997), a cura di G. Benzoni, G.G. Cozzi, Venezia, Marsilio 1999.

[2] C. Balbo, *Sommario della storia d'Italia* (1846), Firenze, Sansoni 1962; cfr. M. Pavan, *La questione delle origini italiche e la filosofia della storia di Cesare Balbo*, in Id., *Antichità classica e pensiero moderno*, Firenze, La Nuova Italia 1977, pp. 211-49. Selvatico afferma di essersi servito, per la Venezia cinquecentesca, del vol. XIV della *Storia universale* (1838-46, Torino, Pomba 1843) di Cantù, della quale rivide l'appendice *Dei monumenti di Archeologia e Belle Arti*, Torino, Pomba 1845. Sulla relazione fra i due si vedano: S. Della Torre, *La facciata di San Pietro a Trento, il medievalismo e altre questioni nelle lettere di Pietro Selvatico a Cesare Cantù*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno di studi (Pavia, 25-28 settembre 1985), a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, 2 voll., Milano, Mazzotta 1989, pp. 354-60, e A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, pp. 58 e *passim*.

co di una data età rispetto alle sue costumanze e alle sue credenze»[3]. Lamentando che ciò si faccia ancora troppo poco.

Di conseguenza, il nostro schizzo avrà come oggetto principale la *Storia estetico-critica delle arti del disegno*[4], dove i principi di *contestualità* e di *periodizzazione* (binari sui quali correranno le considerazioni seguenti) agiscono meglio che in altre opere; integrata (senza tener conto di pur avvertibili differenze) dalla tardiva e incompleta *Le arti del disegno in Italia*, utile soprattutto per quanto riguarda il mondo antico[5].

La *Storia estetico-critica* è costruita didatticamente[6], come si conviene a lezioni accademiche, ma la formulazione del titolo ('estetico', bilanciato con 'critico') va chiarita, soprattutto in relazione alla 'storia'. Dico subito, che la qualità estetica, in nome della quale si compie l'esercizio critico, sarà considerata come un valore funzionale alla produzione degli allievi, quindi identificabile sulla base di regole, siano esse tecnico-formali o relative alla qualità del messaggio trasmesso; quindi, di carattere soprattutto armonico-compositivo per l'architettura e etico-comunicativo per la pittura, con varie mescolanze fra i due aspetti, in vista della desiderata unità delle arti e della loro comune battaglia contro la separatezza contemporanea. Quantunque l'autore proclami in apertura[7] che il suo corso di estetica sarà storico, perché nella storia si rivela compiutamente la natura del fenomeno, e presti attenzione all'atmosfera tipica dei contesti passati, questa risulta

[3] P. Selvatico, *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, 2 voll., I, *L'arte antica*, Milano, Vallardi 1879-85, p. iii.

[4] P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno, ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici*, 2 voll., Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852-56.

[5] Cfr. *supra*, nota 3.

[6] Cfr. anche il volume *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842), a cura e con postfazione di A. Auf der Heyde (pp. 547-79), Pisa, Edizioni della Normale 2007. Sulla vocazione didattica degli intellettuali dell'epoca cfr. il capitolo di N. Urbinati, *'La tentazione paternalistica'*, in *Le civili libertà. Positivismo e liberalismo nell'Italia unita*, Venezia, Marsilio 1990, pp. 11-65, e per Selvatico, Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, con bibliografia e ricostruzione documentaria del periodo accademico dell'autore, pp. 146-260.

[7] Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, I, cap. I. Ma si veda pure P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano 1847, p. xi.

poco autonoma nell'urgenza del confronto attualistico, sicché non ci si spende troppo a ricostruirne i caratteri originali. Per esempio: concludendo la valutazione sull'architettura romana ne *Le arti del disegno in Italia*, afferma che «l'ossequio, che a quell'architettura si deve come a monumento d'un'insigne civiltà, è questione di spettanza storica ed archeologica, non già d'estetica e di convenienza»[8]: dove il rapporto disarmonico fra i termini che stavamo illustrando si rivela con conclusiva chiarezza.

Altro esempio dalla *Storia estetico-critica*: alla fine del capitolo che annuncia l'avvento del barocco, Selvatico dice sì che l'estetica è «la metafisica del bello applicata alle arti», ma aggiunge subito dopo che la critica ha poco spazio quando «il senso estetico viene frainteso da tutta un'età»[9]. Questo presunto fraintendimento ha troppo di scolastico per dare all'estetica una qualità storica (e farne la base per una critica efficace), sia pur dello storicismo auspicato da autori come Tabarrini o Villari[10]. Ma persino a proposito della grandezza 'estetica' di Raffaello[11], il giudizio critico sembra arrestarsi in eguale e contraria crisi d'impotenza, tanto che vi subentra l'esame dell'educazione che ha consentito all'artista quei risultati: si cercherà di rimediare frazionando, nuovamente in chiave didascalica, i vari momenti dell'opera, cioè la parte tecnica e la parte morale, con ulteriori sottoinsiemi soprattutto nel primo caso; frazionamento che condiziona poi lo schema espositivo dei vari capitoli[12].

Comunque, il tessuto relazionale fra la produzione artistica e la società è sostenuto con vigore, e non solo nei termini di committenza o di mercato[13], ma propriamente nella ricerca di un soggetto storico

[8] Selvatico, *Le arti del disegno in Italia*, I, p. 289.

[9] Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, cap. 29, pp. 775-98: 796.

[10] M. Tabarrini, *Degli studi storici in Italia e del più fruttuoso loro indirizzo* (1857), in *Studj di critica storica*, Firenze, Sansoni 1876, pp. 1-24, proclama l'esigenza morale di «studiare nei fatti la soluzione di quei problemi che si era creduto di risolvere con le sole astrattezze della metafisica» (p. 3). E Villari fonda il suo positivismo su uno storicismo anti-metafisico: cfr. il mio «*Filosofia positiva e metodo storico*» *nelle ricerche sull'arte della seconda metà dell'Ottocento*, «Annali di critica d'arte», 9/1, 2013, pp. 15-41.

[11] Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, pp. 650-1.

[12] Sono moduli che si ritrovano nei capitoli in cui è diviso il volume sull'*Educazione del pittore storico*.

[13] Curioso che, trattando del Rinascimento lagunare (Selvatico, *Storia estetico-*

unitario, che giustifichi la coesione e la reciproca influenza fra i vari aspetti, individuato nella nozione di civiltà, di derivazione francese[14] ma con riscontri in Italia, per esempio nella visione di Romagnosi e soprattutto, per dirette affinità con Selvatico, di Niccolò Tommaseo[15].

Lo svolgimento temporale di questo rapporto appare semplificato in prospettiva specificamente religiosa: l'opposizione paganesimo-cristianesimo, che si prolunga con alterne vicende fino al Settecento. Ancora ne *Le arti del disegno in Italia* compare la caratterizzazione dell'età jeratica[16], classica e cristiana, che si arricchisce di riferimenti

---

critica delle arti del disegno, II, pp. 521-55), l'involgarimento del gusto della committenza oligarchica sia considerato frutto di un cattivante populismo pseudodemocratico, che abbassa l'aristocrazia al livello della plebe, materialistica e interessata solo ad espressioni sensuali. Ancora a proposito di Raffaello, significativa la frase: «La forza intima del genio non consiste già nel portare idee impreparate entro al consorzio civile, ma nello indovinare invece quelle che segretamente lo reggono, e farsene il rappresentatore» (*ibid.*, p. 645).

[14] Cfr. L. Febvre, *Civiltà: evoluzione di un termine e di un gruppo di idee* (1930), in Id., *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica*, Torino, Einaudi 1966, pp. 385-425; quindi, F. Braudel, *La storia delle civiltà: il passato spiega il presente* (1959), in *Scritti sulla storia*, Milano, Mondadori 1976, pp. 237-85. J. Starobinski, *La parola «Civilisation»*, in *Il rimedio nel male*, Torino, Einaudi 1990, pp. 5-48, insiste sul suo aspetto sempre conflittuale verso qualcos'altro, che civile non è per diverse ragioni: rozzo, barbaro, ma anche all'opposto troppo raffinato e quindi convenzionale. Inevitabile il rapporto con autenticità e valore, su cui cfr. anche: N. Elias, *La civiltà delle buone maniere* (1969), Bologna, Il Mulino 2004, *Introduzione* e, per l'uso del termine in Germania e in Francia, pp. 113-70.

[15] G.D. Romagnosi, *Dell'indice e dei fattori dell'incivilimento, con esempio del suo risorgimento in Italia* (1832), in *Scritti filosofici*, a cura di S. Moravia, 2 voll., Milano, Ceschina 1974, II, pp. 77-344. Cfr. di N. Tommaseo, *Bellezza e civiltà* (1857), a cura di A. Mazzotti, Milano, Marzorati 1971, sviluppo de *La bellezza educatrice* (Venezia, Il gondoliere 1838), opere che Selvatico conosceva e citava. Sull'autore, e sulla cultura lombardo-veneta che il nostro in parte condivide, cfr. G. Bezzola, *Tommaseo a Milano*, Milano, Il saggiatore 1978. Cfr. pure la stroncatura di B. Croce della tommaseiana *Storia civile nella letteraria*, in *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, 2 voll., Bari, Laterza 1930^{2}, I, p. 193.

[16] Che è poi la simbolica di Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, I, capp. 2 e 3 (dove con arte simbolica s'intende, all'uso hegeliano, una forma ristretta e rigida di espressione), e Selvatico, Chirtani, *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, II (*Il Medio evo*), 1879. Sul simbolismo Selvatico si era espresso nel saggio *Intorno*

alla vita sociale, non senza motivi etnico-razziali di sapore positivista[17]. Tuttavia, la preoccupazione dell'autore di evitare 'ideologie' garantisce un prudente eclettismo nella valutazione delle cause, esente da interpretazioni univoche. Per esempio, s'avverte ben poco il tema dell'indipendenza nazionale, tanto ossessivo in Balbo da ritrovarlo nella lotta degli italo-etruschi contro gli oppressori Pelasgi. Nel capitolo 10 della *Storia estetico-critica*[18], che offre qualche spunto metodologico, fra le cause di grandezza artistica del Trecento non si riconosce la libertà o la pace – o in altri casi la tensione di guerra, come nel 'napoleonico' Cicognara – ma piuttosto la viva fede religiosa della comunità, incrementata dai nuovi ordini monastici ed espressa nelle corporazioni cittadine. Essenziale per l'arte risulta dunque una forte partecipazione

alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del Medioevo e specialmente in quelle del X, XI e XII secolo, «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 2, 1845, pp. 361-95 (poi in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. 1859, pp. 63-134), con il quale non è d'accordo Tommaseo, *De' simboli dell'arte cristiana* (1857), in Id., *Bellezza e civiltà*, pp. 163-71. Sullo sfondo il saggio di G.D. Romagnosi, *Discorso su le ricerche da instituirsi intorno la scienza simbolica degli antichi* (1827), in Id., *Scritti filosofici*, II, pp. 37-49.

[17] Sulle questioni razziali, che si diffondono in Italia con la scienza positivistica cfr. S. Patriarca, *Patriottismo, nazione e italianità nella statistica del Risorgimento*, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, R. Bizzocchi, Roma, Carrocci 2002, pp. 113-32; su questi temi ho discusso in due interventi recenti: *Intellettuali, eruditi, istituzioni nel Veneto di fine Ottocento*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)*: *tra storiografia artistica, museo e tutela*, Atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre-Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Milano, Scalpendi 2014, pp. 381-7; e *Momenti di critica e storiografia dell'arte nei periodici del secondo Ottocento, fra Lombardo-Veneto e stato nazionale*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. Barrella, R. Cioffi, Napoli, Luciano 2013, pp. 13-33. Le più vive notazioni in senso razziale di Selvatico si leggono nel cap. dedicato alle scuole straniere della *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (II, pp. 855-91).

[18] Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, cap. 10, pp. 259-81. Cfr. anche il cap. 17: *Sulle cause che portarono a simultanea grandezza le scuole di pittura italiane…* (pp. 451-75), con esclusioni decise (fattori esterni, climatici, che peraltro altrove fanno capolino) e causalità un po' vaghe, come le condizioni diverse delle città italiane, più convincenti nel caso dello sviluppo artistico di Padova, pp. 283-98, per specifiche competenze dello scrittore. Pure nella *Educazione del pittore storico*, pp. 330 sgg., le cause sono tecniche o morali, sempre tra loro distinte.

popolare, che in realtà, più che una rilevazione storica, appare una specie di ideale comunitario, peraltro largamente condiviso, non solo da Ruskin, ma da tutto un filone tra cattolico e sansimoniano, sul quale Paul Bénichou ha fornito ampi ragguagli in ambito francese[19].

Già questi cenni fanno intendere che, non solo in Italia, l'analisi della civiltà assume un carattere comparativo, conflittuale per lo scontro tra i diversi nazionalismi, o fra questi e le superstiti unità sovranazionali[20], risalendo spesso alle origini più o meno pure dei singoli nuclei etnici per trovarci le ragioni fondanti della loro identità. Ecco la mitizzazione nostrana della «sapienza antichissima», rinnegata da Vico ma non dai suoi seguaci, come il Cuoco, che tende a ridurre l'influsso della cultura greca in funzione di una superiore autenticità italica[21]. Vien dunque rovesciato lo schema, proposto da Winckelmann, cantore della libertà greca in chiave etico-estetica, a scapito della civiltà romana, per proseguire con i poeti e filologi romantici votati all'anticesarismo, da cui nacque, durante le guerre napoleoniche, la coscienza nazionale germanica[22].

---

[19] P. Bénichou, *Il tempo dei profeti. Dottrine dell'età romantica* (1977), Bologna, Il Mulino 1997. La professione cattolico-progressista di Selvatico emerge nelle lettere a Carlo D'Arco del 9.VII.1844 e 9.IV.1845 (cfr. P. Carpeggiani, *Lettere inedite di Pietro Selvatico a Carlo D'Arco, 1839-1847*, in *Jappelli e il suo tempo*, Atti del convegno di studi [Padova, 21-24 settembre 1977], a cura di G. Mazzi, 2 voll., Padova, Liviana 1982, II, pp. 741-5). Nella prolusione del 9 agosto 1857 (riportata *ad annum* negli *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 9 agosto 1857*, Venezia, stab. G. Antonelli 1857, pp. 3-24: 15), l'autore cita Tommaseo (*Bellezza e civiltà*, p. 175): «Il culto reso alla bellezza dal popolo tutto è l'unico educatore della vera bellezza». Esempio in campo artistico di tale clima è il *Traité complet de la peinture* di J.-N. Paillot de Montabert (Paris, J.F. Delion 1829-51), usato da Selvatico pur se giudicato ancora troppo neoclassico (*Sull'educazione del pittore storico*, p. 33).

[20] Ovviamente l'Impero asburgico, ma pure quello napoleonico (*infra*). Cfr. *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, e A.M. Thiesse, *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Bologna, Il Mulino 2001.

[21] Cfr. P. Casini, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito*, Bologna, Il Mulino 1998; e E. Scarcella, *Intorno alla discussione sulla storia d'Italia tra Ottocento e Novecento*, in *Identità nazionale e valori universali nella moderna storiografia filosofica*, a cura di G. Piaia, R. Pozzo, Padova, Cleup 2008, pp. 237-51.

[22] Cfr. P. Treves, *Lo studio dell'antichità classica*, I, *La nuova storia*, t. 1, Torino, Einaudi 1976, *Introduzione*, pp. ix-xlviii. Una rivendicazione italiana antinapoleoni-

Accanite discussioni vedono da noi fiorire le origini pelasgiche, che per Gioberti sono la garanzia di quella capacità di sintesi, essenza della civiltà occidentale classico-cristiana, nella quale sta tutta la sua filosofia, la sua cultura, la sua politica, immune dal panteismo o dall'emanatismo nelle loro successive manifestazioni[23]; o invece quelle italo-etrusche, preferite fra gli altri da Balbo (se pure molto cauto in merito); sullo sfondo del testo di Giuseppe Micali *L'Italia avanti il dominio dei romani*, esaltante le leghe italiche contro l'imperialismo latino, visto in facile e scontato parallelo con quello di Bonaparte[24]. Il retropensiero che scalda i dibattiti – in riferimento all'attualità – è la civiltà policentrica, che nasce da soggetti autonomi, in opposizione a quella accentratrice che ne coordina gli impulsi evitando dispersioni e conflitti: così vediamo Romagnosi opporsi alle leghe italiche di Micali, a favore del pur dispotico unitarismo romano, e Cattaneo invece dar credito al federalismo etrusco[25]. L'apprezzamento per la capacità romana di fusione e di assimilazione di civiltà diverse si estende, per esempio nella considerazione di Balbo, a quell'eclettismo culturale e anche religioso che favorì la diffusione dell'universalismo cristiano, in una sorta di piano provvidenziale dove si toccano, pur separate, l'età classica e la successiva[26].

In questo quadro, Selvatico tien ferma, come ho detto, la divisione fra le due grandi epoche pagana e cristiana. Per la prima, quali che

---

ca, sotto figura dell'invasione romana dell'Ellade, in V. Barzoni, *I romani nella Grecia* (Londra [i.e. Venezia], F. Rivington and G. Robinson. St. James-street 1797), pubblicato di seguito a cura di P. Treves (Milano-Napoli, R. Ricciardi 1962, pp. 115-47), con introduzione sull'autore pp. 103-3. In generale, cfr. M. Verga, *Storie d'Europa*, Roma, Carocci 2004, pp. 13-54.

[23] Cfr. V. Gioberti, sia nel *Primato morale e civile degli italiani* (Brusselle, Meline, Cans e compagnia 1843), con le discussioni nei relativi *Prolegomeni*, sia nel successivo *Rinnovamento civile d'Italia* (Parigi-Torino, a spese di G. Bocca 1851).

[24] Firenze 1810 e 1821; un brano in Treves, *Lo studio dell'antichità classica*, t. 2, pp. 313-43, con introduzione sull'autore pp. 293-311. Cfr. poi il Balbo, *Sommario della storia d'Italia* che non dà troppo credito ai caratteri etnici ed al mito delle leghe italiche; e così nella *querelle* latino-germanica non manca di considerare favorevolmente l'Italia gotica, caduta di fronte all'assalto bizantino e longobardo.

[25] Pavan, *La questione delle origini italiche*, pp. 230 sgg. Si veda il quadro generale di Croce, *Storia della storiografia italiana*, I, pp. 97-119.

[26] Cfr. ancora Pavan, *La questione delle origini italiche*, che ricorda altri testi di Balbo, come le *Meditazioni storiche*, 11 voll., Torino, G. Pomba 1842-44.

siano le derivazioni o le mescolanze etniche del periodo jeratico, il punto nodale è l'affermazione di un'arte italiana libera dal predominio greco (quando d'altronde l'autore parlava delle repubbliche elleniche, Sparta in particolare, il giudizio era aspro, non solo perché litigiose e disunite rispetto a Roma, ma in quanto esse gli parevano preparare «un socialismo di forma infame, che, rinnovandosi di secolo in secolo, si convertì in fiera minaccia di tutto l'ordine sociale e d'ogni cosa più santa e più venerabile»[27]. Toni che si ritrovano nelle pagine del suo amico Cantù)[28].

Il marchese segue così la linea romana, che, scontandone il progressivo carattere autoritario (senza nostalgie repubblicane), par offrire maggiori analogie con la complessità del vivere contemporaneo; e, venendo al suo interesse primario per i modelli edilizi, offrire una varietà di esiti ancora in parte fruibili, nelle grandi costruzioni, nei luoghi di ritrovo, di svago, come in quelli deputati a funzioni civili e religiose; il che permette qualche considerazione esplicativa sulla struttura architettonica in collegamento con usi sociali diversi. Queste soluzioni antiche, spogliate della vernice ideologica successiva – ridotte cioè al piano funzionale, che gli interessa – possono servire ancora, senza il fanatismo dei neoclassici radicali, che del resto in buona misura erano attratti proprio da quella vernice[29]. Così come il realismo degli scultori romani, a differenza dell'idealismo dei greci, può esser

[27] Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, I, pp. 215-6. La posizione di Selvatico è largamente condivisa dall'intellettualità pre e postunitaria (cfr. Balbo, *Sommario della storia d'Italia*, p. 199, sui socialismi e comunismi che sono «barbare idee in barbare parole»); e certo egli non soffriva di gran pruriti risorgimentali, vera o no che sia l'accusa di spionaggio filoasburgico mossagli (F. Mazzocca, *La promozione delle arti da Leopoldo Cicognara a Pietro Selvatico*, in *Venezia e l'Austria*, Atti del convegno di studi [Venezia, 1997], a cura di G. Benzoni, G. Cozzi, Venezia, Marsilio 1999, pp. 21-36: 36). Per le ideologie della classe dirigente veneta, prevalentemente fondiaria con aperture industriali e robusto paternalismo, S. Lanaro, *Dopo il '66. Una regione in patria*, in *Storia d'Italia*, *le regioni dall'unità ad oggi. Il Veneto*, Torino, Einaudi 1984, pp. 409-68. Spunti altrimenti interessanti in L. Briguglio, *Spiritualità e cultura nell'Ottocento veneto*, Padova, Cleup 2002.

[28] Cfr. Pavan, *La questione delle origini italiche*, p. 235, che mostra Cantù avverso alle troppo reclamizzate virtù repubblicane e moderatamente favorevole all'impero augusteo.

[29] Di qui l'atteggiamento di Selvatico verso i teorici neoclassici o illuministi dell'architettura, come Laugier, Lodoli o Milizia. All'autore peraltro non sfugge, soprattutto

ancora un modello di verità non scevra di correttezza per gli artisti contemporanei[30]. Uno degli esempi più caratteristici è il passaggio quasi indolore – ove si escluda la curvatura etico-simbolica[31] – da terme e costruzioni similari alla basilica cristiana, ipotesi tratta con riserve dallo Engelhard[32], ma ben inquadrabile nelle linee dello sviluppo architettonico medievale tracciate da Selvatico. Senza che ciò impedisca ovviamente giudizi negativi per la vita romana, ispirata a materialismo, edonismo, autoritarismo dispotico, sottovalutazione della donna e della famiglia[33].

Gli studi medievistici citati, soprattutto sulle origini di San Marco e in generale dello stile romanico, si occupano del momento chiave delle invasioni barbariche e della formazione di un mondo nuovo, in equilibrata sintesi fra le influenze latina, germanica e bizantina; su ciò ho discusso altrove e non insisto[34], limitandomi a ricordare,

---

nella più lunga ed accurata indagine di Selvatico, *Le arti del disegno in Italia*, l'evoluzione dell'arte imperiale verso forme decorative sempre più esagerate.

[30] Selvatico, *Le arti del disegno in Italia*, p. 299. Da menzionare la gustosa galleria di ritratti imperiali, in un ardito intreccio fra descrizione dei busti e caratterizzazione psicologica: Caracalla che ha «l'espressione di un gatto rabbioso» (p. 300) e Claudio, la cui fisionomia rivela «l'amore dello studio unito alla più cieca fidanza nell'adultera Messalina» (p. 301).

[31] Che anzi marca differenze teatrali: «Di qua la schiavitù debaccante fra le orgie del despotismo: di là il libero pensiero che attraverso le sbarre del carcere si fa ala del sagrificio, affinché lo spirito signoreggi la materia ribelle» (Selvatico, *Le arti del disegno in Italia*, p. 90).

[32] J.D.W.E. Engelhard, *Die St. Markuskirche in ihrer ursprünglichen Gestalt*, «Allgemeine Bauzeitung», 9, 1844, pp. 141-8. Cfr. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, p. 61; e già nell'ampia discussione sulle origini di San Marco che apre *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*.

[33] Non stupisce in Selvatico, *Le arti del disegno in Italia* la trattazione tanto più svelta di pittura e scultura (una cinquantina di pagine contro trecento), dove il giudizio è più severo sul messaggio delle opere, o solo favorevole alla conquista di un equilibrato naturalismo.

[34] F. Bernabei, *Critica, storia e tutela delle arti*, in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza 1986, VI, pp. 397-428, pp. 410-16; Id., *Grottesco magnifico: fortuna critica di San Marco*, Padova, Cleup 1994, pp. 24-42, ampliamento del saggio omonimo in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia, Marsilio 1997, pp. 207-34.

sulla traccia finora seguita, che il Medioevo è, per tutta Europa, l'età della nascita delle nazioni, in Italia nel modo particolare che deriva dalla sua discendenza romana: un legame mai del tutto interrotto e sulla cui continuità e solidità le discussioni pullulano. Il confronto più netto ovviamente è quello tra fondo mediterraneo e presenze barbariche, soprattutto germaniche, e sul rispettivo peso delle due componenti nella formazione della civiltà, e dunque dell'arte, medievale e moderna. Qui si affaccia il problema della nuova forma dello stato, della libertà individuale attribuita dalle fonti tedesche ai popoli invasori, Goti o Longobardi (e svalutata dalle fonti nazionali intese piuttosto a esaltare le lotte dei comuni contro l'Impero), della funzione controversa in Italia del papato. Libertà e individualismo germanici contro statalismo romano, o ipotesi di collettivo organico e coeso contro l'egoistico interesse del singolo (e si fanno strada anche allusioni al conflitto cattolici-protestanti). Troya e Manzoni (o Lodovico Menin, maestro di Selvatico)[35] *versus* Muratori, Sismondi e in parte Romagnosi e Balbo e così via[36].

A livello europeo, si può risalire al celebre testo di M.me de Staël sulla Germania[37], ma del gruppo di Coppet faceva parte Sismonde de

---

[35] L. Menin scrive *Il costume di tutti i tempi e nazioni* (Padova, Minerva 1833-43) recensito da Selvatico («Rivista Europea», 1/2, 1839, pp. 341-63), che approva la polemica con Sismondi sulla consistenza dell'apporto longobardo, ma non risparmia interesse per il periodo, come crogiolo di esperienze diverse: cfr. il libro su Venezia e la nota precedente.

[36] A. Manzoni, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (1822, 1845), in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Orioli, Roma, Avanzini e Torraca 1965, pp. 615-71; su cui M. Pavan, *La fine dell'impero romano nel pensiero storico di Manzoni*, in Id., *Antichità classica e pensiero moderno*, pp. 251-69, che valorizza però lo 'sviamento' di Manzoni (cfr. nota 48) rispetto al progressismo di marca provvidenziale della scuola cattolico-liberale. Più critico F. Tessitore, *Manzoni storico e la tradizione vichiana*, in Id., *Storiografia e storia della cultura*, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 63-88.

[37] G. De Staël, *De l'Allemagne* (1810, 1813), ed. cons. 2 voll., Paris, Garnier-Flammarion 1968. Se ne veda una sorta di esito in H. Fortoul, *De l'art en Allemagne*, Paris, J. Labitte 1841-42 (recensito da Selvatico nel «Giornale Euganeo» del 1844, 1/1, pp. 22-36, 269-80, 504-12), che cerca nel rapporto franco-tedesco di comporre classico e cristiano, in cicli storici motivati tra idealismo e positivismo. Cfr. P. Vaisse, *Hippolyte Fortoul*, «Revue germanique internationale», 13, 2000, pp. 141-55. Il confronto tra civiltà latina e germanica (francese e inglese) è presente anche in H. Taine nella *Histoire de la littérature anglaise* (Paris, Hachette 1866), poi tra arte italiana e fiamminga

Sismondi, autore di quella *Storia delle repubbliche italiane*, che ebbe larghissima diffusione[38], per una rivalutazione del Medioevo nostrano fatta con occhio federalistico, repubblicano ed anticlericale.

Altrettanto diffusi erano gli studi sulla formazione degli stati e delle civiltà di Augustin Thierry[39] o François Guizot[40], i quali – cercando gli antenati delle libertà borghesi – muovono dai gruppi etnici identificati in Francia con lo schema dei vincitori e vinti, nelle guerre passate fra gli strati latino o celtico e l'invasore germanico, che si riproduce nell'articolazione delle classi, militare-aristocratica o borghese e contadina. Studi in parte ripresi dall'antigermanesimo patriottico di metà secolo di Carlo Cattaneo e Pasquale Villari[41], il

---

nella *Philosophie de l'Art* (Paris, Hachette 1865): cfr. R. Pozzi, *Hippolyte Taine. Scienze umane e politica nell'Ottocento*, Venezia, Marsilio 1993 e Ead., *Gli intellettuali e il potere. Aspetti della cultura francese dell'Ottocento*, Bari, De Donato 1979. Un classico per questi argomenti rimane A. Omodeo, *Studi sull'età della Restaurazione* (1946), Torino, Einaudi 1970.

[38] S. de Sismondi, *Histoire des républiques italiennes du Moyen âge*, 16 voll., Paris, H. Nicolle, Treuttel et Würtz 1809-18 (cfr. la traduzione italiana di Pagnoni, 6 voll., Milano, Stabilimento dei Fratelli Rechiedei 1870). Sull'autore ginevrino cfr. F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia Einaudi*, III, *Dal primo settecento all'Unità*, Torino, Einaudi 1973, pp. 1173-8 e 1203-8, che ne mette in luce l'originalità, in rapporto a storici meno consapevoli della vicenda italiana come Guizot e Michelet. Sul rapporto fra il municipalismo di Sismondi e quello paleoitalico di Micali, cfr. Treves, *Lo studio dell'antichità classica*, nell'*Introduzione* citata a nota 24.

[39] Cfr. A. Thierry, *Scritti storici*, a cura di R. Pozzi, Torino, Unione tipografico-editrice torinese 1983, con l'*Introduzione* di R. Pozzi, pp. 9-61. Sull'autore, in confronto con Manzoni, cfr. anche A.M. Banti, *Le invasioni barbariche e le origini delle nazioni*, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, pp. 21-44.

[40] Cfr. F. Guizot, *Storia della civiltà in Europa* (1828-1830), Milano, Il saggiatore 1973. Sull'autore, Pozzi, *Gli intellettuali e il potere*, pp. 95-123. Selvatico cita Guizot a proposito dell'inopportunità dell'allegoria nelle sincroniche arti visuali, mentre è ammissibile nella discorsività della poesia: Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, cap. 5, pp. 105-29. Per rapporti fra i due, Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 156-7.

[41] C. Cattaneo, *La città considerata come principio ideale delle istorie italiane* (uscito nel 1858 sul «Crepuscolo», 9/42-44-50-52; P. Villari, *Introduzione alla storia d'Italia. Dal cominciamento alle repubbliche del Medioevo fino alla riforma del Savonarola* (Firenze, Tipografia italiana 1849); Id., *L'Italia, la civiltà latina e la civiltà germanica* (Firenze, Felice Le Monnier 1861), Id., *Il Comune italiano e la storia civile*

quale analizza la storia civile di Firenze come laboratorio di esperimenti politici, che culminano in Machiavelli e Savonarola (e ricordo che se Machiavelli per Selvatico è sinonimo di corruzione e dispotismo[42], Savonarola lo è di cieco furore antiartistico)[43]. Villari insiste sul Comune medievale quale nucleo coagulante di coscienza collettiva, come pure la città di Cattaneo, mentre la presenza di contrasti etnici latino-germanici viene approfondita, al di là dello schema razziale, sul piano economico e sociale dello scontro fra feudo e municipalità[44], precisandosi nella contesa fra guelfi e ghibellini[45], categorie facilmente trasferibili nell'attualità politica risorgimentale[46].

di Firenze («Il Politecnico», s. IV, 1/3, 1866, pp. 283-307), Id., *I primi due secoli della storia di Firenze: ricerche*, 2 voll., Firenze, Sansoni 1893-94). Su Villari, oltre al mio saggio (nota 10), cfr. M.L. Cicalese, *Note per un profilo di Pasquale Villari*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età moderna e contemporanea 1979; M. Moretti, *Pasquale Villari storico e politico*, Napoli, Liguori 2005.

[42] Vedi l'inizio del cap. 24 su Raffaello. Sull'importanza 'politica' di Firenze, cfr. gli scritti di Villari sopracitati. Cfr. anche L. Sartorello, *Machiavelli nella storiografia post-risorgimentale*, Padova, Cleup 2009.

[43] Cap. su Leonardo, II, pp. 603-43. E cfr. nella lettera a D'Arco del luglio 1844 (nota 19) il rifiuto di farne, con il Rio, il «corifeo del cattolicismo» (p. 742).

[44] Cfr. M. Moretti, «*L'Italia, la civiltà latina e la civiltà germanica*». *Sulle origini degli studi medievistici di Pasquale Villari*, in *Il Medioevo nell'Ottocento in Italia e in Germania*, a cura di R. Elze, P. Schiera, Bologna, Il Mulino-Berlin, Duncker & Humblot 1988, pp. 299 e sgg., volume di notevole interesse per questi temi.

[45] Per es. M. Tabarrini, *La cronaca di fra Salimbene da Parma* (1862), in Id., *Studj di critica storica*, Firenze, Sansoni 1876, pp. 77-220. L'autore cerca pure di mitigare il papismo di Cantù con ricordi laici dell'impero romano: *Sopra alcune opere storiche minori di Cesare Cantù* (1855), *ibid.*, pp. 221-89. Curiosa l'idea di L. Settembrini che in Italia le arti visive siano guelfe, la letteratura ghibellina e l'architettura una via di mezzo: *Lezioni di letteratura italiana* (1866-72), 2 voll., Firenze, Sansoni 1964, I, p. 19.

[46] Croce, *Storia della storiografia italiana*, I, pp. 97-207, con preferenza per i neoguelfi, almeno come eruditi di solida cultura, rispetto ai neo-ghibellini. L'allievo di Villari Francesco Lanzani (cfr. *Della istoriografia italiana nel secolo XIX*, Padova, F. Sacchetto 1878), in parziale contrasto con Cesare Balbo, Capponi, Troya, Marco Tabarrini, Villari stesso, mette in luce le illusioni di parte della storiografia risorgimentale sulla Lega lombarda. Tema sul quale cfr. E. Sestan, *Legnano nella storiografia romantica* (1983), in Id., *Scritti vari*, III, *Storiografia dell'Otto e Novecento*, a cura di G. Pinto, Firenze, Le lettere 1991, pp. 221-40. Pertinenti anche altri scritti del volume,

Che in Italia si divideva fra i 'liberali' di De Sanctis[47] (con gli «sviati» di Croce: Manzoni, Tommaseo)[48] – e i 'democratici', in tutte le varianti politiche, etniche, istituzionali del caso, delle quali il Medioevo costituiva per lo più il crogiuolo originario.

Ora, se sulla centralità del Medioevo il Selvatico è d'accordo, e non mancano nella *Storia* elogi alla operosità e al dinamismo dei Comuni – committenti di grandi artisti ed esponenti di quella socialità corale che rinforza un patriottico senso di appartenenza – il nodo libertario è raramente presente[49]. Anche le ipotesi di alcuni storici a lui noti (per es. De Leva)[50] su Venezia, la quale, avendo mantenuto l'indipendenza

---

particolarmente *Per la storia di un'idea storiografica: l'idea di una unità della storia italiana* (1950), pp. 163-81.

[47] Cfr. F. De Sanctis, *La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, Bari, Laterza 1954 (lezioni napoletane dei primi anni Settanta).

[48] Mi riferisco agli «sviati della scuola cattolico-liberale», di Croce, *Storia della storiografia italiana*, I, pp. 178-207.

[49] Cfr. ad esempio le allusioni alla ripresa comunale dopo la pace di Costanza in *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti; osservazioni di Pietro Estense Selvatico*, Padova, coi tipi della Minerva 1832, pp. 24-6: tema su cui aveva insistito Sismondi parlando delle vittorie della Lega lombarda (*Storia delle repubbliche italiane*, I, pp. 214-36). Ma c'è sempre il rischio che le iniziative popolari finiscano nello 'schifoso settembrismo' denunciato in relazione al *Massacro della famiglia di Alberico da Romano* di Demin: cfr. P. Selvatico, *Il pittore Giovanni Demin*, in Id., *Arte e artisti. Studi e racconti*, Padova, Libreria Sacchetto 1863, p. 347. L'avversione per il tiranno Ezzelino (la cui funzione antiasburgica all'epoca ricorda Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, p. 34) sembra la risposta alla valorizzazione di Burckhardt, quasi alla stregua di un Federigo II, come rappresentante del potere puro, unitario e tirannico, che preannuncia il Rinascimento.

[50] Cfr. G. De Leva, *Degli uffici e degli intendimenti della storia d'Italia*, Padova, Tip. editrice Sacchetto 1867, p. 11; per i suoi rapporti con Selvatico, Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, p. 265. Interessante la polemica sulla caduta della Repubblica tra Fabio Mutinelli e Tullio Dandolo, fra i quali si barcamena M. Tabarrini, *La decadenza e la caduta della Repubblica di Venezia nei libri di Fabio Mutinelli e di Girolamo Dandolo* (1856), in Tabarrini, *Studj di critica storica*, pp. 319-59. Tema attualissimo di causalità storica, per la cui percezione straniera è illuminante il citato Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*; per quella locale cfr. G.L. Fontana, *Patria veneta e stato italiano dopo l'unità: problemi di identità e di integrazione* e G. Benzoni, *La storiografia*, in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza Editore 1986, rispettivamente pp. 553-96 e 597-623. Quindi

più a lungo d'altri stati, avrebbe forse potuto porsi alla testa del riscatto italiano (espressione laterale del giudizio neo-ghibellino sull'ostacolo all'unità del paese costituito dallo stato pontificio) restano sottotono nel discorso del nostro, per quanto esalti in San Marco il simbolo di una comunità rimasta libera per quattordici secoli, insistendo sulla continuità romana mai davvero interrotta da irruzioni barbariche[51]. Ed altri aspetti della tolleranza marciana, divenuti luoghi comuni non solo in sede locale, non trovano riscontri nei quadri veneziani che egli compone soprattutto nei racconti storici, ben più ispirati alla fosca potenza dei Dieci[52].

La soglia epocale, fissata dalla prima storiografia ottocentesca (Hegel, Guizot[53], Balbo) all'atto della caduta dell'Impero romano e della vittoria del Cristianesimo, considera il faticoso emergere della modernità nel corso di un 'lungo Medioevo', attraverso la maturazione della coscienza morale, della conoscenza della natura, dell'impegno sul reale da parte dell'agire umano. In tale ottica, il Rinascimento non ritrova il familiare carattere di un salto di civiltà, mentre alcuni teorici stranieri attribuiscono alla Riforma un decisivo rilievo di emancipazione intellettuale[54]. Ma in Italia, e nella storio-

---

M. Infelise, *Intorno alla leggenda nera di Venezia nella prima metà dell'Ottocento*; G. Benzoni, *Dal rimpianto alla ricostruzione storiografica*, in *Venezia e l'Austria*, pp. 309-21 e 343-70.

[51] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, p. 33. Per l'esaltazione di una Venezia 'romana' in Nievo, cfr. C. De Michelis, *Il letterato e la storia*, in *Venezia e l'Austria*, pp. 53-72. Ostile a Venezia invece Balbo, che l'accusa di isolazionismo anti-nazionale e in generale di politica mediocre, interessata, dispotica.

[52] Nella novellistica selvatichiana, consegnata ai due volumi *Arte e artisti* (cfr. *supra*) e *L'arte nella vita degli artisti* (Firenze, Barbèra 1870), certi umori storiografici vengon fuori con saporosa evidenza. Sull'argomento cfr. il mio saggio *Gli umori della storia narrata. Le novelle artistiche di Pietro Selvatico*, di prossima pubblicazione nella *Festschrift* dedicata a Paolo Carpeggiani presso l'editore Franco Angeli.

[53] Cfr. G. Ricuperati, *Frontiere e limiti della ragione*, Torino, UTET libreria 2006, pp. 188-9; sulla storia della civiltà europea di Guizot come storia della libertà, romana e barbarica, Verga, *Storie d'Europa*, pp. 38-47. Guizot come Hegel considera il Rinascimento un passaggio importante dell'autocoscienza umana, ma senza l'esclusivismo 'burckhardtiano' e (per il filosofo) nella tensione di un processo dello spirito che supererà quel momento, le cui origini per lo storico francese stanno nel Medioevo.

[54] Hegel, ovviamente, poi Quinet, Cousin e l''ugonotto' Guizot, ripreso da Taine. Su Cousin, Ricuperati, *Frontiere e limiti della ragione*, pp. 193 e sgg.; su Quinet, nota

grafia artistica in particolare, questo schema toglierebbe valore al periodo sul quale si è basata la più ovvia e durevole qualificazione della nostra cultura, nel suo peculiare legame con l'antichità. Tanto vale, in qualche misura, anche per autori neo-cattolici come Selvatico, benché protagonisti – come s'è visto – di un recupero globale, etico ed estetico, del Medioevo[55].

Ma pure fuori d'Italia, una nuova concezione del Rinascimento, non immune da istanze variamente politiche, a ridosso del fatale 1848 (bastino i nomi di Quinet, Michelet e Burckhardt), pretenderà per esso un ruolo che le concezioni precedenti negavano, dove lo stacco con il Medioevo è centrale[56]. Per quel che ci interessa, a dar sostanza al punto di rottura è anzitutto la coscienza degli umanisti di rappresentare un'epoca nuova, coscienza che viene poi fatta propria dai campioni della storiografia liberale[57], in tappe scandite dai movimenti dell'attualità;

59. Cfr. J. Velázquez Delgado, *Lo spirito della modernità tra il Rinascimento e la riforma protestante. Per un'ermeneutica del mondo moderno*, in *Ermeneutica Fenomenologia Storia*, a cura di G. Cacciatore, P. Colonnello, D. Jervolino, Napoli, Liguori 2001, pp. 195-211. Villari vi è interessato, in rapporto a Savonarola. L'assenza della Riforma in Italia, come mancato rinnovamento, è tema di De Sanctis, che ne vede una sorta di realizzazione collaterale in Machiavelli. Cfr. invece i dubbi di Selvatico su H. Fortoul, che di Rembrandt diceva: «Scolpì per così dire sulla tela, con un fango divinizzato, la personalità umana, sovrano nuovo che il protestantesimo aveva consecrato» (Fortoul, *De l'art en Allemagne*, II, p. 170, citato in Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, p. 883): l'idea del pur cattolico collega di un nuova dimensione della coscienza attivata dalla Riforma pare al nostro pericolosa. Così anche Balbo, *Sommario della storia d'Italia*, p. 287 e *passim*; e più violentemente N. Tommaseo, per esempio in *Un affetto. Memorie politiche* (1838), a cura di M. Cataudella, Roma, Edizioni di storia e letteratura 1974, pp. 82-3.

[55] Un quadro efficace (alternativo a Burckhardt) della questione in J. Huizinga, *Il problema del Rinascimento* (1920), in Id., *Le immagini della storia*, a cura di W. de Boer, Torino, Einaudi 1993, pp. 155-203.

[56] Impossibile anche tentare una bibliografia di questo *revival*, solitamente riassunto nel nome di Burckhardt, che si potrebbe far risalire al vitalismo pagano di *Ardinghello* di Heinse o a Stendhal, autore seppur plagiario di una passionale *Histoire de la peinture en Italie*. Su Michelet «inventore del Rinascimento», cfr. Febvre, *Studi su Riforma e Rinascimento*, pp. 434-45, e ancora Bénichou, *Il tempo dei profeti*, pp. 555-629. Buoni spunti in A. Olivieri, *L'atelier di Jules Michelet. Storia, tempo e immaginazione. Un saggio di metodologia*, Milano, UNICOPLI 2001.

[57] W.K. Ferguson, *Il Rinascimento nella critica storica* (1948), Bologna, Il Mulino

sicché tale considerazione passa dal campo artistico a quello, appunto, culturale e politico, in nome di un concetto laico della società, di un approfondimento delle idee di forza e di potenza come elementi dello Stato moderno. È la fine della passività comunale, di quel tanto di limitato, o per altro verso litigioso e impotente, che in essa si era a lungo andare manifestato, rispetto a un mondo che esigeva altro dinamismo, unità di intenti e di progetti, sulla base di uno sviluppo scientifico e produttivo, mercantile e anche militare: tutte cose che per esempio Balbo vede sì nel Quattrocento italiano, ma che passano velocemente agli altri paesi europei nel corso dei decenni successivi, emarginando il nostro[58]; con il risultato di uno scollamento della cultura dal potere, o di un uso strumentale di quella da parte di questo, che è causa prima della crisi morale denunciata da tutti i commentatori e inspiegabilmente complice dello splendore delle realizzazioni artistiche[59]. Una modernità insomma che sembra autodissolversi appena sbocciata, un'unità statale e nazionale incompiuta. Confronti resi più drammatici dalle tensioni conseguenti alla nascita dell'impero prussiano, in un'epopea umiliante per la faticosa, e supportata dall'esterno, unificazione italiana: Lissa e Sadowa, ma soprattutto Sédan, abbattono il mito latino

---

1969; M. Ciliberto, *Il Rinascimento. Storia di un dibattito*, Firenze, La Nuova Italia 1975; per l'ambito tedesco *Il Rinascimento in Italia e in Germania nell'Ottocento*, a cura di A. Buck, C. Vasoli, Bologna, Il Mulino-Berlin, Duncker & Humblot 1989, e per la Francia J.C. Margolin, *Réflexions sur le premier humanisme français* (pp. 13-48), e M. Catto, *Una lezione sul Rinascimento di Alberto Tenenti* (pp. 61-79) in *Le trasformazioni dell'Umanesimo fra Quattrocento e Settecento: evoluzioni di un paradigma*, a cura di A. Olivieri, Milano, Unicopli 2008. Per la periodizzazione, cfr. G. Ricuperati, *Le categorie di periodizzazione e il Settecento*, in Id., *Frontiere e limiti della ragione*, pp. 168-283.

[58] Balbo, *Sommario della storia d'Italia*, pp. 265-70. Sismondi apprezzava la grandezza italiana dei secoli XII e XIII e specialmente il Trecento, già inclinante però alla corruzione del Cinquecento.

[59] Oltre a Burckhardt, E. Quinet *Le rivoluzioni d'Italia* ([1848-51], Torino, Aragno 2012), sul quale, oltre all'introduzione nel volume di M.G. Meriggi (pp. vii-xxix), cfr. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, pp. 1371-5 e Bénichou, *Il tempo dei profeti*, pp. 507-53: anch'egli fra i delusi dal Quarantotto, l'autore anticipa la denuncia di De Sanctis in merito all'isolamento della cultura italiana dalla realtà nazionale. Cfr. F. Tessitore, *L'idea di Rinascimento nella cultura idealistica italiana tra '800 e '900*, in Id., *Storiografia e storia della cultura*, pp. 89-123; e Scarcella, *Intorno alla discussione sulla storia d'Italia*, dove si riprende il tema della mancata Riforma in Italia.

(e quello gallico). Così, si è osservato, ad apprezzare il Rinascimento italiano senza complessi di colpa furono soprattutto i tedeschi[60].

Ora Selvatico si trova di fronte, da un lato una tradizione critica, che (da Vasari a Lanzi ai più vicini Rosini e D'Arco) avverte nel Rinascimento, magari con preferenza per segmenti diversi, un vertice qualitativo e un modello per l'avvenire: cosa che il nostro non respinge *a priori*, almeno per l'eccellenza prospettico-proporzionale, per la qualità di un naturalismo umano e positivo, per la straordinaria capacità coloristica, soprattutto della scuola veneta; dall'altro si trova di fronte un Rinascimento laicizzato, del quale appunto la corrente liberale ha fatto, sulla scia dell'Illuminismo, uno dei suoi precedenti fondativi; e qui, se l'autore non rinnega affatto la scienza e il progresso (al modo di un Ruskin), ed anzi riserva loro una fiducia quasi positivista, ne teme tuttavia il materialismo, l'individualismo, l'utilitarismo nemico di ogni immaginazione[61]. L'utopia sociale volutamente regressiva di Ruskin – sul filo di una provocazione profetica – si trasforma in Selvatico in atteggiamenti più morbidi e realistici: il moderno dunque si realizza in questa società evoluta, che ha eliminato l'assolutismo (anche quello rivoluzionario) in vista di un sistema organico di convivenza, possibile una volta rimossi gli ostacoli, dovuti, in sintesi, all'egoismo dei ricchi e alla corrispondente invidia del poveri. Mediatore sociale può essere il lavoro, ove il capitale decida di favorirlo rinunciando alla rendita parassitaria[62]. E allora anche l'arte potrà vitalmente fiorire.

Guardando al passato, ecco la preferenza per quella che De Lubac ha chiamato 'alba incompiuta del Rinascimento': sul piano politico, il favore di Balbo per il Quattrocento[63], che abbiam visto, contro il

---

[60] C. DIONISOTTI, *Rinascimento e Risorgimento: la questione morale*, in *Il Rinascimento in Italia e in Germania*, pp. 157-169. Ricordo il tentativo di B. Spaventa di far derivare la filosofia europea da quella italiana del Rinascimento (*Carattere e sviluppo della filosofia italiana dal sec. XVI fino al nostro tempo* [1860], in ID., *Opere*, Firenze, Sansoni 1972, I, pp. 295-332, e *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, *ibid.*, II, pp. 407-610) e lo sforzo di G. Barzellotti di ripensare l'unità italiana per via artistica, ma con tonalità filosofico-religiose: *Dal Rinascimento al Risorgimento*, Milano-Palermo-Napoli, R. Sandron 1909.

[61] Cfr. anche SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 17.

[62] Cfr. P. SELVATICO, *Educhiamo il capitale alle industrie*, Bergamo, Tip. dei fratelli Bolis 1871. AUF DER HEYDE ricorda, sulla scorta di M. Berengo, le idee innovative di Selvatico nel settore agricolo: *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 18 e 70.

[63] Sul tema cfr. il confronto di M. CILIBERTO, *Interpretazioni del Rinascimento:*

Cinquecento 'eroico' di Michelet; su quello artistico la scelta 'preraffaellita' di Selvatico, già di Wackenroder o di Schlegel[64]. Dopo i grandi del primo 1500, fin alla soglia appunto di Raffaello, quando ancora reggeva la felice unità di individuale e ideale, avanza la corruzione del gusto, la rottura di cui Michelangelo è involontario ma non incolpevole emblema[65]. Significativa appare la campionatura del nostro storico: per quanto Firenze sia riconosciuta capitale del rinnovamento artistico, la trattazione del suo primo fervore umanistico è incolore, e dopo le grandi lodi per Ghiberti, dai maestri della prospettiva Masaccio, Paolo Uccello (o Piero), si passa velocemente a un Angelico, in certo modo antedatato, e di lì all'amatissima scuola umbra[66]. Maggior considerazione trova di nuovo l'arte veneziana, per ragioni di competenza specifica dell'autore e per l'entusiasmo verso l'architettura e la decorazione plastica lombardesca, punto di congiunzione fra gotico e rinascimento che ne esprime le qualità migliori, guastate poi da Firenze, da un lato manieristica e dall'altro, per la prepotente influenza di letterati e filologi, passiva imitatrice dell'antico. Sicché quella bellezza e quella grazia rimangono senza seguito.

Balbo e Romagnosi, in *Il Rinascimento in Italia e in Germania*, pp. 65-91. Romagnosi critica lo schema di civiltà di Balbo, dove vede nessi meccanici anziché sviluppo organico; e riformula il tema del potere assoluto amico o nemico della cultura. Cattaneo non svaluta il Rinascimento, almeno fino alla dominazione spagnola, riconoscendo i vantaggi delle signorie (cfr. Croce, *Storia della storiografia italiana*, I, pp. 208-36); e altrettanto Carlo Tenca, almeno contro il medioevismo reazionario.

[64] Anche per Villari Donatello ha il pregio di unire classico e cristiano, come appare dalle discussioni fra lo studioso e Domenico Morelli: cfr. D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, a cura di A. Villari, 2 voll., Napoli, Bibliopolis 2002, II, p. 99 (22 luglio 1882). Villari tenne poi (1887) una conferenza su Donatello, pubblicata in P. Villari, *L'Italia e la civiltà*, a cura di G. Bonacci, Milano, U. Hoepli 1918, pp. 240-5, per la quale aveva chiesto il parere del cognato, che gli rispose (1886) esaltando la freschezza dello scultore rispetto al maturo Rinascimento di Michelangelo: *Lettere a Pasquale Villari*, II, pp. 127-9. Donatello piace a Selvatico, anche se nei rilievi del Santo di Padova vede già una forzatura espressiva pericolosa: Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, pp. 353-90.

[65] Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, pp. 693-745: anche qui secondo la tradizione classicista che si avverte in Lanzi e in Milizia. C'è poi la svolta data da Correggio all'arte sacra, profanizzata dalla morbida seduzione del suo stile (pp. 747-74).

[66] Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, II, cap. 22, pp. 579-602.

Qui può dirsi concluso il quadro cronologico della storia di Selvatico, tanto più nel suo parallelismo con le vicende civili e sociali: il Seicento è una sorta di caricatura del peggior Rinascimento, con i difetti che l'assolutismo dominante amplifica; al quale seguono le strettoie dell'Accademia e la rinata soggezione neoclassica. *Après*, nel volume del 1856, l'inquieto e dubbio presente, con il quale egli si misura nelle varie forme della sua critica militante.

Franco Bernabei

Selvatico e i generi della pittura

La questione dei generi della pittura segue, soprattutto nella prima metà dell'Ottocento, le vicende dell'Accademia scandite da eventi espositivi non sempre all'altezza di quello che critici accorti e militanti, come Pietro Selvatico, si aspettavano dall'autorevolezza di istituti preposti all'educazione dei giovani artisti e all'elaborazione di normative estetiche auspicabilmente corrispondenti allo spirito dei tempi. Leopoldo Cicognara, già nel 1826, aveva consegnato all'«Antologia» di Vieusseux un duro articolo sulla inutilità delle Accademie europee, il più delle volte affidate a professori di *routine* e ad insegnamenti privi di nerbo estetico e morale, entro un sistema sterile e autoreferenziale:

È troppo facile il comprendere come dalla moltitudine della gioventù instituita nelle arti, e priva di grandi occasioni per esercitarle in tutta la grandiosa lor pompa, ne derivò la necessità delle piccole opere senza scopo, senza emulazione, senza pubblico eccitamento, prodotte soltanto per fame, e limitate all'umiliante destino di oggetti mobiliari, e di ornamento di piccoli gabinetti, opere infine destinate a gareggiare, appena coi prodotti delle arti e mestieri. Le accademie in tal modo moltiplicano il numero degl'infelici artisti, condannati ad un simil destino, tendono precisamente ad avvilire quei medesimi talenti che intesero promuovere colle loro instituzioni, facendo servire le arti d'imitazione alla guisa di esercizi meccanici […] Quando le occasioni delle grandi opere non tengono in movimento le facoltà morali, e non elevano lo spirito dell'artefice mediante grandi concetti […] le arti corrono a perdizione, e al più si riducono a una fredda perfezione meccanica […][1].

Presa di posizione convinta e circostanziata da parte di chi intuiva il progressivo esaurirsi dell'autorità del canone neoclassico e dei suoi

[1] L. Cicognara, *Della istituzione delle Accademie di Belle-Arti in Europa*, in *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux, 1821-1833*, a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze, S.P.E.S. 1975-78, III, 1975, pp. 172-98: 188.

sistemi divenuti per lo più sterili e dogmatici; autorità messa in crisi dalle nuove poetiche del bello relativo che all'espressione indiretta attraverso la forma, venivano sostituendo la spontanea naturalezza favorevole a un'arte più sentimentale e coinvolgente.

Proprio in nome di questo aurorale naturalismo e in polemica con la sopravvivenza delle astrazioni classicistiche, Selvatico richiama in un passo del *Pittore storico* quella posizione antiaccademica: «Persino il Cicognara» – scrive infatti – «quel Cicognara che pur era tanta parte in una di esse e l'avea creata quasi dal nulla, pure notava molte colpe nelle accademie; tanto il grand'uomo preferiva la verità ad un vanitoso amore verso l'istituto da lui diretto»[2]. Nella sua aspirazione militante di riformatore teorico e istituzionale Selvatico aderisce al pensiero di Cicognara anteponendo allo 'stile' il 'bello morale' – inteso quale sintesi di idea, o concetto, e forma – mentre sul piano più specificamente didattico, smonta con precisione chirurgica le convenzioni di certo insegnamento accademico: la composizione 'piramidata', l'uso del manichino, il panneggiare artificioso, le più diffuse regole del chiaroscuro e del colore, le stesse categorie degli affetti[3]. Fa questo principalmente nell'*Educazione del pittore storico odierno italiano* dove la lettura dei generi pittorici si offre come tramite di personali considerazioni sugli indirizzi formativi dell'Accademia, sugli aspetti della civiltà contemporanea, sul dialogo fra le arti, sull'evoluzione degli stili. A cominciare da quello *Jeratico*, attribuibile ai quadri di soggetto antico nei quali la «benedetta parola bello ideale»[4] – «scelta di parti vere composte in un tutto non facile a rinvenirsi in natura» – si stempera nella giustificazione d'una coerenza rappresentativa che Selvatico ammette ricordando come quello stile fosse ricercato dai Greci nell'effigiare gli dei: «l'arte era necessario mostrasse non so che di Jeratico che si collegasse alle antiche tradizioni, ovvero rappresentasse idee e percezioni

---

[2] P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, Padova, coi tipi del Seminario 1842, p. 131.

[3] Cfr. F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1998, p. 505.

[4] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 30. Selvatico ribadisce l'avversità al concetto in altra parte della sua trattazione (pp. 55-6): «Chi volesse rintracciare le cause del morbo appestatore su cui favello, credo lo ritroverebbe in due troppo radicati pregiudizii dell'educazione odierna: un'erronea idea su ciò che veramente debba intendersi per bello ideale: la sciagurata pendenza a quel misero scopo, così predicato pur troppo anche nella nostra età novatrice».

che nella natura materiale non esistevano se non separate, e che colla unione loro potevano porgere intero il sentimento di un'astrazione o religiosa o morale o fisica»[5]. Affiora qui il privilegio accordato da Selvatico ad espressioni figurative profondamente radicate nella storia, nei saperi, nell'indole e nei caratteri degli uomini anche di età trascorse[6], così da aggirare il pericolo dell'*arte per l'arte* vale a dire di quella autoreferenzialità stilistica, alimentata dalle convenzioni dell'Accademia, spesso riscontrabile nei quadri storici dei cosiddetti *stilisti*. In quei dipinti, scrive Selvatico, «sta impresso languore, stento, servilità: v'è forse correzione, ma il gusto e l'originalità vi si desiderano: v'è un'affettazione d'espressione, ma la vera vita, e quel, dirò quasi, movimento che solo lo ingegno educato alla scuola del vero può dare, mancano affatto»[7]. Il vero che, primo scopo dell'arte, «racchiude l'affetto, commuove utilmente l'animo, lo intelletto istruisce, lega le intelligenze e le innalza» e che non si trova certo nelle tele dei seguaci di David, come Pietro Benvenuti, né, d'altra parte, nelle danzatrici del veneto Fidia poiché «egli, fino dal cominciamento della sua luminosa carriera, avea succhiato il fatale miasma del barocchismo, e per quanto si adoperasse a sferrarsene poi, quello serpeggiò per le vene» con perniciose conseguenze sui giovani indirizzati a studiarne le opere[8]. Quale antidoto a questa sviante passione, Selvatico incita gli artisti allo studio dei ritratti di Bartolini e Tenerani, del tutto affrancati dalle seduzioni barocche e scolpiti invece, soprattutto quelli di Bartolini, nella traccia del bello relativo e con la libertà ammessa dal credo purista in un reale temperato[9].

A chi gli chiedeva quale fosse il destino del genere monumentale Selvatico confermava la sua ostilità nei confronti dei «macchinosi quanto gelidi quadroni di David», delle allegorie di Gérard e, con esempi più diretti, si appuntava sul *Diluvio* (Tav. 1) di Girodet, sui

[5] *Ibid.*, p. 33.

[6] Le molteplici componenti dell'officina di Selvatico in relazione alla genesi e alla composizione del *Pittore storico* sono analizzate in A. Auf der Heyde, *Fonti, pentimenti e montaggio finale del* Pittore storico, postfazione all'edizione anastatica dell'opera, Pisa, Scuola Normale Superiore 2007, pp. 547-75.

[7] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 49.

[8] *Ibid.*, pp. 19-20, 169.

[9] *Ibid.*, p. 174. Si veda inoltre Auf der Heyde, *Fonti, pentimenti e montaggio finale*, p. 570; Id., *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, p. 37, nota 29.

dipinti di Pietro Benvenuti nelle Cappelle dei Principi in San Lorenzo a Firenze (fig. 1) e su quelli commissionati dai Lorena negli appartamenti di Palazzo Pitti: «tutte opere che l'Italia e la Francia lodarono troppo fin ora»[10]. Se Benvenuti protraeva i suoi ideali classici sin nel cuore del dibattito romantico divenendo facile bersaglio della polemica antiaccademica, a Palazzo Pitti la pittura di Luigi Sabatelli aveva introdotto finezze naturalistiche che però Selvatico non sembra individuare, convinto com'era che il pittore, a differenza dei figli Francesco e Giuseppe (che molto avrebbe valutato al tempo dell'Esposizione fiorentina del 1861)[11] non si discostasse affatto dalle convenzioni di uno stile ormai superato, quello ancora sottomesso all'estetica dell'arte per l'arte, al vizio degli *stilisti*[12]. Sul suo quadro *Eliodoro cacciato dal tempio* (fig. 2), presentato all'esposizione dell'Accademia di Milano nel 1838 annotava in margine al catalogo: «Pessima composizione – Invenzione senza unità – Caricatura di Michelangelo nel disegno – Colore falso Tipi convenzionali – Desiderio di mostrare sapienza nel dipingere senza averne la potenza»[13]. Una lode sincera Selvatico rivolgeva invece ad un'impresa che, per le sue valenze civili e didattiche, poteva costituire un esempio per i prìncipi italiani aspiranti ad un governo illuminato: il ciclo di affreschi illustrante gli episodi della vita e le scoperte di Galileo Galilei commissionato da Leopoldo II nella Tribuna della Specola, che infatti realizzava una delle istanze del teorico rivolte ad innovare la pittura di storia in special modo nella sua dimensione monumentale. «Ed a meglio incitare i presenti al forte pensare» – scrive nel *Pittore storico* – «a meglio provar loro come le virtù e le magnanime imprese si guadagnino dai posteri premio lunga-

[10] *Ibid.*, p. 51.

[11] Si veda in P. Selvatico, *La pittura storica e sacra d'Italia all'Esposizione Nazionale di Firenze nel 1861*, in Id., *Arti ed artisti, studi e racconti*, Padova, Libreria Sacchetto 1863, p. 17.

[12] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 49. Secondo Selvatico nelle «odierne tele storiche italiane [...] sta impresso languore, stento e servilità: v'è forse correzione, ma il gusto e l'originalità vi si desiderano: v'è un'affettazione d'espressione, ma la vera vita, e quel, dirò quasi, movimento che solo lo ingegno educato alla scuola del vero può dare, mancano affatto».

[13] *Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti per l'anno 1838*, Milano, dall'Imp. Regia Stamperia 1838, p. 13 (n. 51). Consultato nell'edizione con annotazioni autografe di Selvatico: BCP / Misc. H.2.4383.

13

TRECOURT GIACOMO,

allievo dell'Accademia Carrara *di Bergamo.*

44. Ritratto d'una bambina, per commissione dei conjugi Conti Pertusati.
45. Pellegrinaggio, studio dal vero.
46. Ritratto, commissione del sig. Francesco Colpani di Bergamo.
47. Torquato Tasso ed Eleonora, per commissione del sig. Conte Giacomo Clemente Suardo.
48. La Preghiera, studio dal vero, di proprietà del pittore paesista signor Pietro Ronzoni.
49. Studio dal vero di un vecchio con due fanciulle.

DE LA VALLIER LEOPOLDO.

50. Il ratto di Dejanira, gruppo in alabastro.

RADOS EUGENIO.

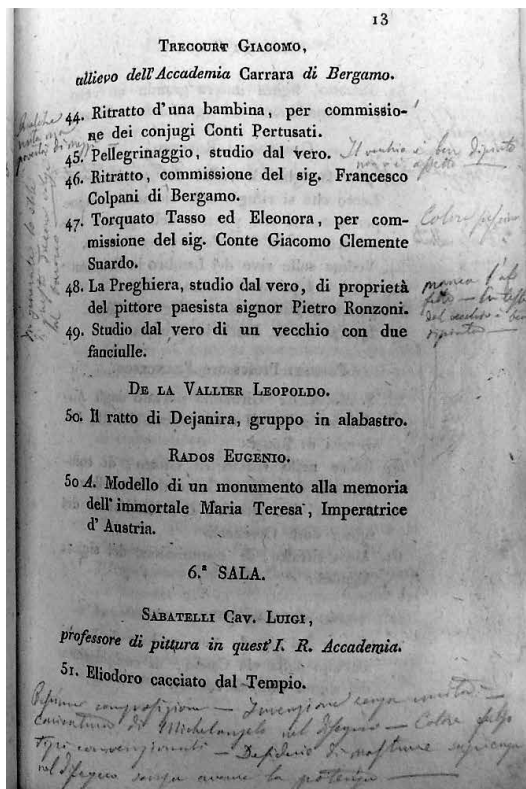
50 *A*. Modello di un monumento alla memoria dell' immortale Maria Teresa, Imperatrice d' Austria.

6.ª SALA.

SABATELLI CAV. LUIGI,

professore di pittura in quest' I. R. Accademia.

51. Eliodoro cacciato dal Tempio.

1. PIETRO BENVENUTI, *Adamo ed Eva*, 1828-35, Cappella dei Principi, S. Lorenzo, Firenze.
2. Catalogo postillato da Pietro Selvatico dell'esposizione dell'Accademia di Brera (Milano 1838), Biblioteca Civica, Padova.

mente durevole, quanto non gioverebbe effigiare sulla tela fatti relativi alla vita o pubblica od anche domestica dei sommi dotti e degli artisti insigni! Quanto meglio se invece che regalarci Coriolani e Camilli ed Eteocli e Giovi e Veneri, i pittori ci colorassero Galileo quando nel vedere oscillar la lampada concepisce l'importantissimo trovato del pendolo…» (fig. 3)[14].

Del resto era convinzione di Selvatico che la bellezza del concetto, accompagnata dalla «convenienza storica e filosofica propria ad ogni soggetto»[15], bastasse a rendere pregevole un dipinto o lo sviluppo di un'impresa decorativa per cui, nell'ambito del genere monumentale, dichiara la sua ammirazione per la galleria di Versailles allestita da Luigi Filippo dove il sovrano aveva affidato ai più prestigiosi artisti del tempo l'illustrazione dei fatti gloriosi di Francia, da Carlo Martello combattente a Poitiers alle battaglie d'Algeria (fig. 4). «Gli scrittori venduti ai Borboni chiamarono stizzosamente quella raccolta preziosa, il cimitero delle glorie francesi; ma fatto è che al calunniatore sarcasmo risponde sprezzando il popolo di Parigi, che numeroso s'affolla nelle domeniche entro alle vaste sale del magnifico palazzo, e riconosce in quelle tele, pagine più che le scritte eloquenti per insegnargli la propria storia e fargli amare di più la coraggiosa sua patria»[16]. Non è da meno il re di Baviera che affidando a Cornelius la decorazione delle logge della Pinacoteca di Monaco (fig. 5) aggirò le convenzioni allegoriche, «fredde spesso ed oscure», condividendo con l'artista l'idea di rappresentare la storia della pittura del Medioevo e in essa le principali azioni dei pittori di Germania, di Francia, dell'Italia, con un esito di grande vantaggio per la città, definita Atene della Germania, e per la fama del principe che, scrive Selvatico, «avviva e protegge soltanto la vera pittura cristiana, quella che è maestra alle nazioni di pietà e di religione, quella che insegna ad amar Dio prima, poi i fratelli, la famiglia e la patria»[17]. La nostalgia e l'ammirazione per queste imprese esemplari fa retrocedere nel capitolo dedicato alla 'mania per l'ornato' le decorazioni di palazzo Torlonia (fig. 6), «bizzarro affastellamento di stanze» dove gli spazi di solito destinati ai pennelli di De

---

[14] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico,* pp. 408-9.

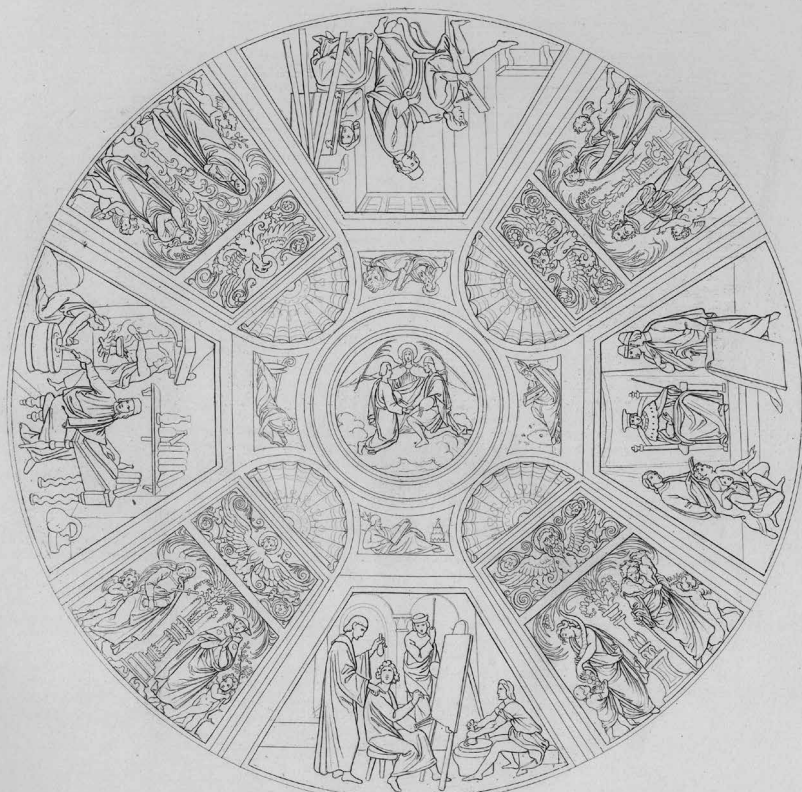
[15] *Ibid.*, p. 79.

[16] *Ibid.*, p. 486.

[17] *Ibid.*, pp. 404-5, nota 2. Sui rapporti di Selvatico con la scuola monacense, i suoi valori («indirizzo storicistico») e le sue ombre si veda Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 50-2.

3. Luigi Sabatelli, *Galileo che osserva la lampada del duomo di Pisa*, Tribuna di Galileo, Museo della Specola, Firenze.
4. François-Joseph Heim, *Louis-Philippe se fait présenter le corps diplomatique dans la Galerie des Batailles lors de l'inauguration du musée de Versailles, le 10 juin 1837*, Musée de l'histoire de France, Château de Versailles.

38.

Kuppel XXI
Hubert und Johann van Eyck.

65 *Sala di Psiche* mit Malereien von F. Coghetti, Palazzo Torlonia zwischen 1840 ca. und 1902, 2.OG

5. Peter Cornelius, *Hubert e Johann van Eyck*, già loggiato dell'Alte Pinakothek, München.
6. Sala di Psiche con le decorazioni pittoriche di Francesco Coghetti, già Palazzo Torlonia, Roma.

Min, di Hayez, di Podesti, cedono invece al gusto, venuto di Francia, per il rococò, e per i deprecati, «convulsi cartocci del Borromini e del Bernini»[18].

Il privilegio riservato da Selvatico ad un'arte di concetti, di valenze didattiche, di ispirazione cristiana – tanto più se manifestata in narrazioni di metro monumentale – non poteva certo annoverare fra gli esempi da segnalare all'attenzione dei giovani innovatori il genere fantastico rappresentato da un'opera che destò meraviglie al suo apparire, *L'ultimo giorno di Pompei* di Brjullov (Tav. 3), «delirio di una mente vastissima» riservato alla cerchia di chi «le ingegnose fantasticaggini ammira» (e quindi ad intellettuali propensi all' «arte per l'arte» o comunque appagati da figurazioni estetizzanti e letterarie) e non al godimento del popolo che «se non conosce le finezze di un'opera artistica, ne intravede però sempre ciò che vi ha veramente sociale»[19]. Come pure ascrivibile al privato recinto della creatività è da ritenersi il genere di pittura che troppo deve all'improvvisazione dello *schizzo*: «un'arte» – sostiene Selvatico – «a cui alcuni si consacrano intieramente senza toccar mai pennelli»[20], come dimostra l'estesa produzione di Pinelli (fig. 7), «ingegno bizzarro quanto potentissimo»[21] ma limitato a quel genere di espressione che è invece «ingenua rive-

7. Bartolomeo Pinelli, Testa maschile, 1810, British Museum, London.

[18] *Ibid.*, p. 490.

[19] *Ibid.*, p. 43.

[20] *Ibid.*, p. 60.

[21] *Ibid.*, p. 62.

lazione del concetto chiuso nell'animo, fatta solo per uso dell'artista, non per il conseguimento di pubblica lode»[22]. Dispiace a questo proposito di non poter precisamente identificare quel giovane, cui accenna Selvatico, abilissimo nel ritrarre a penna ritratti e composizioni «mirabili per brio, per verità, per finitizza» ma che proprio in virtù di questa genialità trasferisce nelle sue opere dipinte «un secco e uno stagliato» che dimostra il mancato superamento di quella prima fase intuitiva[23]. Mentre in Francesco Hayez si può facilmente identificare quel «lodatissimo contemporaneo, insigne e pronto maneggiator di pennelli, e coloritore alla prima non secondo a nessuno» che tuttavia estenua a tal punto la tavolozza da togliere «ogni trasparenza ed ogni freschezza alla tela»[24]. In questi procedimenti compositivi, ritenuti troppo diretti o manierati (tale, anzi «manieratissimo» è definito l'*Arcangelo Michele* di Hayez visto a Milano nel 1838 – fig. 8)[25] Selvatico rileva un pericolo da segnalare al pittore di genere storico (il cui laboratorio doveva anteporre al presto di un troppo avventato ingegno il passo meditativo dello studio e dell'analisi del vero) e propone quale antidoto il magistrale esempio della pittura di Natale Schiavoni «in ogni parte del colorito valentissimo» (si vedano «le carni dell'*Urania* e della *Schiava orientale*» degne del Vecellio – fig. 9) e del figlio Felice «che col gran quadro per Sant'Antonio a Trieste, meritò di esser posto in cima a molti de' pittori italiani odierni» (Tav. 4)[26].

Se anche lo stile, con tutte le sue componenti, doveva contribuire alla coerenza narrativa del genere storico, prioritarie rimanevano tuttavia le istanze civili e didattiche di una pittura che non ammetteva divagazioni estetizzanti ma che si doveva concentrare sul «punto drammatico»[27] e sulla verità storica della vicenda da narrare impegnando lo spettatore in una lettura coinvolgente e, per così dire, responsabile. «Lo spettatore» – scrive Selvatico – «si fa egli stesso poeta, e colla mente discorrendo tutte quelle circostanze del soggetto che è forzato ad indovinare, le allarga, le distende colla potenza dell'immaginazione, e ne risente nell'animo un'impressione molto

[22] *Ibid.*, p. 60.

[23] *Ibid.*, p. 172.

[24] *Ibid.*, p. 222.

[25] Cfr. il già citato esemplare annotato del catalogo *Esposizione delle opere*, p. 37 (n. 292).

[26] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 67.

[27] *Ibid.*, p. 371.

8. Francesco Hayez, *L'arcangelo S. Michele*, 1838, chiesa di S. Andrea Apostolo, Iseo.

9. Natale Schiavoni, *Odalisca*, Museo Revoltella, Trieste.

più viva che se le vedesse da' colori figurate»[28]. Un campione di questa efficacia narrativa è segnalato da Selvatico nel *Napoleone alla battaglia di Waterloo* di Carl von Steuben (fig. 10), cui dedica una lunga ecfrasi mirata a sottolineare in dettaglio le componenti della scena incentrata sulla sospensione emotiva del «gigante delle battaglie»: «Il nostro animo si rimane ben più angosciato da questa terribile incertezza, che se vedessimo voltarsi in fuga le armate francesi, e da per tutto apparire i segni della sconfitta»[29]. Selvatico preferisce dunque una narrazione che risponda ai fatti della storia (raccomanda del resto al pittore di leggere tutti i libri che abbiano attinenza con il soggetto trattato) piuttosto che all'invenzione di scene ispirate dai «movimenti affettati ed esagerati dei mimici e dei comici»[30], condividendo in questo il «ribrezzo della pittura pantomimica» dichiarato da Tommaseo quando alludeva a certa eccessiva teatralità della pittura di storia romantica[31]. All'esposizione dell'Accademia di Venezia del 1842 Selvatico critiche-

[28] *Ibid.*, p. 372.

[29] *Ibid.*, p. 373.

[30] *Ibid.*, p. 85.

[31] Cfr. Mazzocca, *Scritti d'arte*, p. 505.

10. Carl von Steuben (inv.), William Henry Simmons (inc.), *Bonaparte a Waterloo, 18 giugno 1815*, British Museum, London.

rà con particolare veemenza *L'ultimo addio di Paolo Erizzo alla figlia nel momento in cui viene tratto al supplizio* di Cherubino Cornienti per «aver scaraventati sulla tela (i) protagonisti come vien viene», per la «scorrezione» delle posture dei personaggi, per i «meccanismi del pennello» al punto da aver tutto ridotto a «macchie informi come quelle che dipingonsi sui teloni teatrali»[32].

Spetterà all'arte sacra, alimentata dall'esempio dei primitivi e dal pensiero teorico che dette origine al manifesto del Purismo, proporre esempi di equilibrio concettuale e formale (fra tutti la *Musica sacra* di Luigi Mussini (Tav. 5), a detta di Selvatico «una delle più belle opere contemporanee»)[33] persino ammettendo nel suo ambito

---

[32] *I grandi concorsi esposti nell'Accademia di Venezia nel Luglio del 1842*, «Rivista Europea», 5/3, 1842, pp. 367-8; si veda in Mazzocca, *Scritti d'arte*, pp. 252-4.

[33] P. Selvatico, *Dell'arte moderna a Firenze. Cenni critici [...], con appendice intorno alla Storia della pittura del professore Giovanni Rosini*, Milano, Tipografia di Vincenzo Guglielmini 1845, p. 17.

riflessioni di carattere politico («il Cristianesimo va almeno venerato come utile riforma sociale»)[34] ed aperture al naturalismo da rintracciarsi fra tipi convenienti al soggetto «e che pure devonsi sempre rinvenire nella natura quando sappiansi rintracciare coll'occhio della filosofia»[35]. Più che il genere allegorico proposto da Signol nei suoi quadri ispirati ai *Sacramenti* di Poussin («ove i fatti sono per loro stessi ricchi di affetto, il volerli presentare sotto apparenze allegoriche è un raffreddarli d'assai, un renderli d'intelligenza difficile a quello stesso osservatore che guardandoli fuori di così gelida scorza, pure saprebbe commuoversi»)[36] Selvatico, ragionando sulle fredde analisi della contemporanea filosofia «osservatrice, indagatrice, notomista paziente del corpo e dello spirito»[37], indica quale antidoto la poesia del cristianesimo (quella appunto riscoperta dall'opera di Rio) capace di suggerire soggetti intimamente connessi agli affetti e alle contingenze della vita quotidiana (per Selvatico tutti gli artisti cristiani «tentarono di associare alla meglio il sentimento religioso alla imitazione delle forme naturali»)[38], quelli ritenuti più in grado di commuovere e di educare il popolo, traendo spunto innanzi tutto dall'originario nucleo familiare. Ne sarebbe scaturita una pittura di genere in grado di riflettere l'artificiosa armonia prodotta dalla cultura della Restaurazione, quando anche l'arte accettava temi e sentimenti con larghezza, diritti del corpo come dell'anima, povertà e ricchezza, amicizia ed analogia tra i vari regni della natura, comprendendo in essa la politica, la religione, la morale[39]. È tempo, scrive Selvatico con l'intenzione di riscattare la così detta «minor pittura», di meditare di continuo sulla verità e sulle passioni contemporanee e se «l'artista non isdegnerà entrare la stanzetta ove il povero divide colla moglie e coi figli la sudata cena, vedrà come quei cuori rozzi in apparenza, si dilarghino spesso ai puri godimenti della pace e della virtù […] e s'egli vorrà portare l'indagatore suo sguardo nella modesta chiesa del villaggio quando sull'ora del vespero il sacerdote inneggia divotamente al Dio delle

---

[34] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 314.

[35] *Ibid.*, p. 365.

[36] *Ibid.*, p. 402.

[37] *Ibid.*, p. 311.

[38] *Ibid.*, p. 364.

[39] Cfr. C. Del Bravo, *La natura per artisti toscani del XIX secolo*, in *Disegni italiani del XIX secolo*, Catalogo della mostra (Firenze, 1971), a cura di C. Del Bravo, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1971, pp. 11-6.

misericordie, vedrà questo popolo, dapprima si pronto alle allegrezze come alla collera, starsi genuflesso all'altare pregando pace ai cari defonti […]»[40]. «S'accorgerà [il pittore; CS] che la poesia e la pittura popolare non vanno spregiate o derise come arti ignobili: s'accorgerà che i dolori, le gioie, i sentimenti, gli odii, gli amori del popolo non sono da marchiarsi come indegni di occupare la penna ed il pennello; ma anzi fonte limpidissima di toccanti inspirazioni»[41]. All'esposizione dell'Accademia di Milano del 1838, non erano sfuggiti a Selvatico, pur con qualche riserva su dettagli di stile, lo *Spazzacamino* (fig. 11) e la *Confessione* di Giuseppe Molteni, il *Pellegrinaggio* e la *Preghiera* di Giacomo Trecourt, la *Cerimonia della lavanda dei piedi nel duomo di Verona* di Carlo Canella[42]; mentre la costante attenzione rivolta ai fatti di Francia gli poneva sotto gli occhi la commovente verità con la quale alcuni artisti affrontavano le scene di vita intima e popolare: la povera pellegrina di Léopold Robert, i briganti di Horace Vernet, la buona vecchia, i fanciulli smarriti, il giovane invalido di Ary Scheffer (fig. 12) diventavano per lui esempi di genere alto, perché «affetti chiudono tanti» e quindi si candidavano a formare «artisti profondamente storici, pensatamente amorosi»[43]. L'amore per la verità avrebbe addirittura spinto Vernet a visitare Algeri e Costantina per dipingere «gli atti ed i volti dei fieri sudditi di Abd-el-Kader»[44] obbedendo allo scrupolo di verità richiesto al pittore di storia soprattutto quando si addentra in fatti contemporanei; lo stesso scrupolo che Selvatico riconoscerà a Gerolamo Induno (fig. 13), pittore di battaglie risorgimentali che andò a Magenta e persino in Crimea «onde cogliere la natura sul fatto»[45].

A questo proposito, recensendo l'Esposizione di Firenze del 1861, il critico rivendicherà al soggetto moderno un posto d'onore nella pittura di genere storico poiché, pur venendo meno la maestà dell'esempio antico, vi si richiedeva all'artista l'«attitudine particolare, e consentita a pochissimi, di cogliere a volo, di balzo, facendone primo istrumento la memoria, qualsiasi effetto del vero, proprio quando il vero, ad ogni istante, muta apparenze pel confuso inferocire delle pugne, pel rovinio

[40] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 381.

[41] *Ibid.*, p. 338.

[42] Si veda in *Esposizione delle opere*, pp. 4 (nn. 1-2), 13 (nn. 45, 48), 23 (n. 143).

[43] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 419.

[44] *Ibid.*, p. 354.

[45] Selvatico, *La pittura storica*, p. 62.

11. Giuseppe Molteni, *Spazzacamino*, ca. 1838-43, Collezione privata.
12. Ary Scheffer, *Il ritorno del giovane invalido*, 1820, Dordrechts Museum, Dordrecht.

13. Gerolamo Induno (inv.), Aurelio Alfieri (inc.), Un episodio della guerra in Crimea, da: «Gemme d'Arti Italiane», 1861.

violento d'uomini, di cavalli, d'alberi, di muraglie»[46]. Ammissione di una varietà d'osservazione che Selvatico non sembra estendere alla pittura di paesaggio (ne è prova la buona valutazione di Camino, di Vertunni e di Caffi a confronto con il «misero del Fontanesi»)[47]: una riflessione sul tema pubblicata nel 1863 chiarisce la sua posizione in merito ai plausibili interessi «dello storico e dell'estetico» nei confronti del genere. La «imitazione della verità, combinata a pensiero fecondo, lo renda non solo un de' graditi rami dell'arte, ma quello eziandio che addita meno dubbiosa la via da seguirsi nel considerare la natura, anche allora che questa si voglia mezzo a ricordare i siti in cui s'operarono gli avvenimenti più segnalati delle epoche romane e del medio evo»[48]. Una verità ben temperata, dunque, e integrata nel sistema formativo che Selvatico pone a fondamento di una innovativa creazione artistica tanto è vero che l'accenno fatto alla rinomanza dei pittori di Barbizon vien subito declassato a «prestigioso *chique*» non certo paragonabile all'autoctona miscela di affetti, patria, natura auspicata per gli italiani:

---

[46] *Ibid.*, p. 60.

[47] Selvatico, *La pittura storica*, p. 31.

[48] Selvatico, *Del paesaggio in Italia. Cenni storico-critici*, in Id., *Arte e artisti*, p. 362.

> [...] s'inspirino sulle larghe e svariate linee dei monti, dei piani, dei fiumi nostri, scaldino il pennello alle fulgide aurore e agli infocati meriggi della patria, e serbando la propria individualità, meditino lungamente il severo stile di Claudio lorenese, un figlio di Francia, ma che fu educato dall'arte del sole, dalle tradizioni e dall'intimo sentire italiano[49].

Preoccupavano Selvatico altre suggestioni provenienti dalla così detta *jeune école* francese: «nessuna cura della forma o piuttosto una forma fantastica, improvvisata non già dalla matita ma dal pennello, il quale si slancia fulmineo sulla tela a schizzare, non già figure umane, ma briose macchiette»[50]; suggestioni che Selvatico riconosce, all'Esposizione di Firenze del 1861, nei *Novellatori italiani* di Vincenzo Cabianca (Tav. 6), in cui tutto gli apparve «piuttosto accennato che fatto»[51] nonostante la freschezza del colore e il controllo della composizione; nei quadri di Eleuterio Pagliano, definiti soltanto «abbozzi di un ingegno potente»[52], nel *Paggio di Lara* (Tav. 7) e nel *Bagno pompeiano* di Domenico Morelli, anch'essi «ammirandi abbozzi»[53] in attesa di una risoluzione compiuta riguardo alla consonanza, fondamentale per Selvatico, fra concetto e forma. Quadri non ascrivibili a nessun genere codificato ma soprattutto sideralmente lontani dal laboratorio metodologico che, anni addietro, era confluito nelle pagine del *Pittore storico* a sostegno di un'arte incardinata nei costumi, nella educazione, nella religione del popolo, con istanze morali e didattiche capaci di integrare anche gli aspetti relativi della natura pur nel prescritto circolo della politica moderata preunitaria. Ma quel sistema idealmente organico era destinato a cadere «come corpo morto cade sotto i colpi del prosaico Realismo»[54]: una dittatura democratica, secondo l'opinione di un Selvatico ormai all'erta di fronte a certe sprezzature compositive, che non risparmiava cenci e imbrattamenti, né si peritava di proporre all'attenzione del pubblico l'eroismo degli spazzacamini (non certo quelli, teneramente remissivi, dipinti al tempo del paternalismo della Restaurazione) o le torbide vicende di «qualche perla dimentica-

---

[49] *Ibid.*, p. 390.

[50] Selvatico, *La pittura storica*, p. 48.

[51] *Ibid.*, p. 51.

[52] *Ibid.*, p. 50.

[53] *Ibid.*, p. 52.

[54] *Ibid.*, p. 37.

ta fra lordate macerie»[55]. «Di tal guisa» – annota accorato proprio in margine alla mostra del 1861 – «la riproduzione materiale della verità è ridotta fine, non già mezzo dell'arte. Di tal guisa, questa non esce più dall'intimo sentimento dell'artista, ma invece dalle esterne apparenze d'un esemplare quale che siasi. Di tal guisa, a dir breve, l'opera arcanamente sublime dello intelletto cede il luogo a quella empirica della mano e dell'occhio»[56], vale a dire all' 'umano poliedro', alle 'fisiologie', ai 'dagherrotipi morali' del Naturalismo europeo.

Carlo Sisi

[55] *Ibid.*

[56] *Ibid.*

SCIENZIATO NELL'AMBIENTE ERUDITO VENETO

Pietro Selvatico e l'agricoltura come reggimento civile della città

Che Pietro Selvatico – «gentilissimo cultore delle lettere ed arti belle», ma non meno «cultor benemerito dei campi»[1] – fosse del tutto consapevole dei limiti dell'agricoltura veneta riassumibili nel mai abbastanza sottolineato squilibrio nei rapporti interni al sistema colturale misto è del tutto assodato in base ai pochi, ma intensi, scritti di argomento agronomico[2]. Non certo assente, ma più limitata appare al contrario la capacità dello studioso d'arte padovano di analizzare i rapporti di produzione in agricoltura da una prospettiva che potesse adombrare una messa in discussione di consolidati equilibri sociali[3].

Intellettuale aperto, vivace, per taluni aspetti non convenzionale, ma organico al mondo della cultura veneta moderata della Restaurazione, relativamente giovane si era fatto notare nell'ambito della cultura agronomica italiana del primo Ottocento per un paio di interventi pubblicati nel 1836 in forma di lettera sul «Giornale agrario toscano» – fondato nel 1827 dal marchese Cosimo Ridolfi – legati ai dibattuti

[1] A. Sette, *L'agricoltura veneta. Saggio*, Padova, Tip. del Seminario 1843, p. 16. Dal Sette il nobile padovano era additato ad esempio per le opere di irrigazione che aveva realizzato nelle proprietà di Veggiano, del resto al Congresso padovano degli scienziati celebrato nel 1842 lo stesso Selvatico era intervenuto nella sezione agronomica con una relazione di cui si dava notizia negli *Atti della quarta riunione degli scienziati italiani tenuta in Padova nel settembre del MDCCCXLII*, Padova, Tip. del Seminario 1853, p. 505.

[2] M. Berengo, *L'agricoltura veneta dalla caduta della Repubblica all'unità*, Milano, Banca commerciale italiana 1963, p. 230.

[3] *Ibid.*, p. 231, ravvisava al contrario in Selvatico la netta intuizione secondo la quale, appunto, limitate capacità produttive e arretratezza colturale erano legati a squilibri sociali determinati, ma non riesco a cogliere tale aspetto negli scritti del nobile padovano che conosciamo e in ciò mi riconosco nelle analisi d'insieme sull'agricoltura veneta dell'Ottocento formulate da A. Lazzarini, *L'agricoltura veneta nell'Ottocento e il processo di meccanizzazione*, in *Scienze e tecniche agrarie nel Veneto dell'Ottocento*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti 1992, pp. 31-112.

tentativi di introdurre nelle campagne centro –settentrionali del coltro, l'aratro modificato dal Ridolfi sperimentato nella tenuta di Meleto fin dal 1824[4].

Il motivo dominante delle 'lettere' erano gli ostacoli che, o l'ignoranza e inettitudine dei 'bifolchi', o diffidenze ancor più profonde legate alla cultura conservatrice delle classi proprietarie, frapponevano all'introduzione e allo sviluppo delle tecniche agrarie nelle campagne venete. Nella fattispecie Selvatico, all'atto di ringraziare il Ridolfi dell'invio di un modello del coltro, rendeva edotto il suo corrispondente toscano dell'ostilità palesata dal suo contadino che, solo con fatica, era stata sormontata attraverso un'energica opera di convincimento. I risultati non sarebbero mancati dato che, empiricamente, anche gli scettici avevano finito con l'apprezzare l'innovazione[5]. Rimanevano dubbi

---

[4] C. Ridolfi, *D'un nuovo coltro da sostituirsi alla vanga*, Firenze, dalla tipografia di Luigi Pezzati 1824. Si trattava di una risposta a un quesito proposto dall'Accademia dei Georgofili nel 1823, si trattava appunto di un aratro modificato con l'aggiunta di un coltello (coltro) di forma irregolarmente trapezoidale, avanzato rispetto al vomere fissato per mezzo di una staffa al bure dell'aratro. Coltro toscano divenne di fatto sinonimo di aratro Machet, modificato alla toscana da Ridolfi, peraltro sulla scia di studi ed esperimenti che erano già stati fatti dal Lambruschini. Per una descrizione tecnica coeva, oltre lo scritto del Ridolfi, si vedano gli «Annali universali di tecnologia, di agricoltura, di economia rurale e domestica, di arti e di mestieri», 4, 1827, pp. 45 e sgg., le memorie di L. Ridolfi, *L'opera agraria di Cosimo Ridolfi*, Firenze, Stabilimento tipografico G. Civelli 1903, pp. 1 e sgg. che, tra l'altro, aveva lavorato prima del padre al coltro doppio. G. Gori, *Evoluzione dell'aratro nella Toscana dei Lorena*, Firenze, Polistampa 2002; B. Farolfi, *Strumenti e pratiche agrarie in Toscana dall'età napoleonica all'unità*, Milano, A. Giuffrè 1969, pp. 47 e sgg.; R. Pazzagli, *L'agricoltura toscana nella prima metà dell' '800: tecniche di produzione e rapporti mezzadrili*, Firenze, L.S. Olschki 1973, pp. 489 e sgg.; Id., *Istruzione e nuova agricoltura in Italia: la fortuna del modello di Cosimo Ridolfi,* in *Agricoltura come manifattura*, a cura di G. Biagioli, R. Pazzagli, 2 voll., Firenze, L. S. Olschki 2004, II, pp. 315 e sgg.

[5] P. Selvatico, *Lettera al sign. cavalier Cosimo Ridolfi*, Padova, 8 settembre 1836, «Giornale agrario toscano», 10, 1836, pp. 360-1: «che ho fatto io per convincere gl'increduli coi fatti? Non potea fare esperienza coll'erba medica perché m'ebbi il coltro a primavera troppo inoltrata quindi la tentai col formentone. Trascelsi dal podere che mi lavoro a mano un pezzo di terreno uguale per qualità, e dapertutto ugualmente letaminato, e lo divisi in tre parti uguali. Seminai in tutte e tre la stessa quantità di grano, ma il primo pezzo lo feci arare coll'aratro comune, il secondo volli che fosse vangato, ed al terzo ho fatto dare due arature col di lei coltro. Ora che il formentone

sulla riproducibilità dello strumento che poteva essere affidata solo ad artigiani 'periti' dell'arte.

La seconda lettera confermava i risultati conseguiti ma affilava l'arma della critica proprio nei confronti dell'insipienza della classe proprietaria destinataria di un illuminato appello a giovare alle classi inferiori e alla 'nazione'[6].

Tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del resto – e sulla scia di un movimento più ampio legato agli sviluppi del liberalismo moderato che abbracciava quantomeno l'Italia austriaca – l'agricoltura veneta era passata sotto la lente d'ingrandimento di un numeroso stuolo di studiosi e pubblicisti, tra gli altri Fortunato Sceriman, Antonio Sette,

---

è prossimo alla maturità non si scorge differenza alcuna fra il pezzo arato col coltro toscano e quello vangato, entrambi ricchi di ubertosissimo frutto; ma è però grandissima questa differenza fra que'due pezzi e l'altro lavorato coll'aratro comune; quel poveretto nonché reggere al confronto, è di gran pezza lontano dalla potenza de' suoi fratelli».

[6] P. Selvatico, *Sul coltro toscano lettera al marchese C. Ridolfi*, «Giornale agrario toscano», 11, 1837, p. 79: «Quest'anno preparai grandi lavori con quello strumento, ed alla vegetale primavera conto di fare molte esperienze di confronto, che spero persuaderanno i più ostinati. A lode le vero per altro, debbo dirle, che alcuni ne rimasero a quest'ora belli e persuasi e ne fecero eseguire alcune copie dal fabbro del mio podere, che riescono molto bene. È sull'erba medica che desidero fare le prove più diligenti: quel prezioso foraggio, che si attaglierebbe si bene al pingue ed ubertoso nostro territorio, e apporterebbe tanta ricchezza, è vergognosamente trascuratissimo, o per la povertà in cui langue il colono, la quale non gli permette di anticipare denaro della vangatura, o per avarizia dei padroni. Il coltro toscano coi profondi suoi solchi mi pare debba togliere di mezzo queste difficoltà». Si noti che ad anni di distanza Selvatico comunicava al Congresso padovano degli scienziati celebrato nel 1842 l'adozione dell'aratro Ridolfi, cfr. *Atti della quarta riunione degli scienziati*, p. 503. Sul tema cfr. Lazzarini, *L'agricoltura veneta nell'Ottocento*, pp. 55 e 58, laddove si sottolinea l'importanza della questione degli aratri, tuttavia non si trattava «di introdurre l'aratro più perfezionato, ma di individuare quelli migliori e adattarli alle esigenze locali, fatti salvi alcuni presupposti che in quegli antichi mancano totalmente: l'uso integrale o prevalente del ferro; la totale asimmetria; la curvatura dell'orecchio secondo una linea elicoidale», tra l'altro, ad avviso di Lazzarini, sembra improbabile che, a metà Ottocento, gli aratri perfezionati fossero molto diffusi in Veneto.

Ferdinando Cavalli, Giacomo Collotta, Domenico Rizzi, Andrea Gloria, che diedero avvio ad un movimento volto all'ampliamento delle conoscenze relative alle strutture agrarie della regione nell'ottica di una riflessione sul paese reale, ai prodromi del movimento per l'unità[7].

In tale cornice scansioni, anche se non veri e propri punti di rottura, si possono ravvisare nell'evoluzione delle analisi del conte padovano nell'arco del quindicennio che va dalla fine degli anni Quaranta agli inizi degli anni Sessanta. In un rapporto tenuto al Congresso padovano degli scienziati italiani del 1842[8], pubblicato cinque anni più tardi sulla rivista «Il Tornaconto»[9], Selvatico prospettava i punti deboli dell'agricoltura veneta e, nella fattispecie, padovana. Obiettivamente, in un arco trentennale, nella provincia in questione, miglioramenti erano stati conseguiti, ma non potevano dirsi all'altezza delle conquiste della scienza contemporanea. Le cause principali derivavano da un «sistema antico della nostra agricoltura»[10] che, per vari motivi, non era ancora stato superato e sradicato e cioè non distinguere mai, o raramente, una coltura dall'altra e nella pratica di perseguire ostinatamente la coltura promiscua in terreni che, per disuguale fertilità, erano al contrario più adatti ad una scelta colturale specializzata, a grano o a vitato. Sul banco degli imputati si poneva insomma quella che a suo

[7] Si vedano a questo proposito le osservazioni di F. Della Peruta, *Realtà e mito nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, F. Angeli 1996, pp. 7 e sgg..

[8] La notizia in *Atti della quarta riunione*, p. 539, con la successiva replica del Selvatico nella quale precisava di non aver mai dubitato del fatto che i cambiamenti del sistema agrario dovevano procedere con gradualità. Sui congressi degli scienziati in una nuova prospettiva C. Fumian, *Il senno delle nazioni. I congressi degli scienziati italiani dell'Ottocento: una prospettiva comparata*, «Meridiana», 24, 1995, pp. 95-124; M.P. Casalena, *Per lo Stato, per la Nazione. I congressi degli scienziati in Francia e in Italia, 1830-1914*, Roma, Carocci 2007. Per una prospettiva specifica A. Papadópoulos Bretós, *Pericolo corso dal quarto congresso degli scienziati italiani tenuto in Padova nel mese di settembre 1842 di essere sciolto dal governo austriaco: cenno storico*, Livorno, Tipografia A.B. Zecchini 1869.

[9] P. Selvatico, *Sui vantaggi che ne verrebbero alla provincia padovana ed alle confinanti dalla separazione delle colture*, «Il Tornaconto», 1/29, 22 luglio 1847, pp. 233 e sgg.

[10] P. Selvatico, *Sull'utilità di tener separate le culture nei terreni della provincia di Padova*, «Il Raccoglitore», 9, 1861, p. 176, cito per comodità da questa versione più tarda, e con titolo diverso, dell'articolo del 1847 pubblicata su «Il Tornaconto».

tempo Antonio Sette aveva definito «l’amore della uniformità»[11], predominante nel sistema colturale veneto-padovano[12].

Sotto questo profilo Selvatico si poneva in parziale controtendenza rispetto alla quasi totalità della cultura agronomica italiana dell’Italia centrosettentrionale, da Cosimo Ridolfi a Carlo Cattaneo, caratterizzata da una *Stimmung* tutta illuministica imperniata sulla fiducia che «le condizioni offerte dalla tecnica potessero far superare qualsiasi ostacolo ambientale»[13]. Qui forse si rivelava il Selvatico legato ad una cultura protostoricistica comprensiva dell’idea di destinare ogni coltura alla propria, originaria vocazione geografica.

Ad avviso di Selvatico i prati artificiali erano troppo scarsi mentre non vi era quasi campagna che, «ad ogni 28 metri di distanza», non fosse «spartita da lunghi filari di noci, di salici o di pioppe e più raramente di aceri […] ad ognuno de’ quali si maritano due o più viti». Era dunque evidente «che tanta essendo la differenza di fertilità nel suolo, gli agricoltori degli uni e degli altri luoghi nominati commettono un errore madornale a tener lo stesso sistema di coltivazione. Chi avrebbe abbondoso il frumento, ne sminuisce la quantità per ottenere un liquido a cui appena si potrebbe dar nome di vinello. Chi venderebbe ad alti prezzi molto vino prelibato, ne raccoglie poco per aver frumento scarsissimo»[14].

La preoccupazione che emergeva da questo articolo era quella di patrocinare non tanto la causa della separazione delle colture[15], bensì

---

[11] Sette, *L’agricoltura veneta*, p. 13.

[12] In questo senso l’insistenza di Selvatico sul problema della separazione sembrava andare in direzione opposta a quella della maggioranza dei proprietari terrieri, cfr. Berengo, *L’agricoltura veneta*, p. 237: «ogni qualvolta si parlerà di progressi dell’agricoltura il pensiero dei proprietari e degli scrittori andrà spontaneamente agli erpici, alle vanghe e agli aratri e ben di rado toccherà la vera radice dei loro problemi, la mancata separazione delle colture».

[13] Si vedano le osservazioni di G. Corona, G. Massullo, *La terra e le tecniche. Innovazioni produttive e lavoro agricolo nei secoli XIX e XX*, in *Storia dell’agricoltura italiana in età contemporanea*, a cura di P. Bevilacqua, I, *Spazi e paesaggi*, Venezia, Marsilio 1989, pp. 360 e sgg.

[14] Selvatico, *Sull’utilità di tener separate le culture nei terreni della provincia di Padova*, p. 177.

[15] Riproposta anche in altre realtà agricole italiane come quella emiliano romagnola, cfr. «Il Felsineo», 3/25, 1842, p. 195, peraltro senza riscuotere successo dato che i membri dell’associazione agraria bolognese, davanti alla quale Selvatico presentò una

– come immediata conseguenza – della specializzazione vitivinicola, ritenuta più adatta a determinati quadranti delle campagne padovane e foriera di un notevole reddito aggiuntivo[16], o meglio sostitutivo, per le famiglie contadine. Infatti, conoscendo il vizio di fondo del sistema antico, cioè, di nuovo, la coltura promiscua, il campo arborato – vitato tipico della piantata padana[17], «sola via» era quella di «considerare tutti i prodotti del suolo convenienti a noi, nella loro relazione alla vite, grande e direi quasi, principale fondamento delle nostre rendite campestri»[18].

Dove vi era la vite non potevano darsi altre colture. Del resto vite e frumento confliggevano decisamente

> il frumento ch'è pur troppo, la base delle nostre male avvisate affittanze, è gioco forza che sia posto dal fittajuolo così sulle terre più adatte a questo cereale come su quelle che gli si convengono di meno, perché alla scadenza degli affitti il padrone non esige altrimenti tanta quantità di denaro per campo,

relazione su tale oggetto, obiettarono che «le osservazioni sugli inconvenienti del sistema arborato e vitato relative al territorio padovano non si riconobbero applicabili alla coltivazione bolognese».

[16] Sostanzialmente diversa su questo punto la posizione del Sette, *L'agricoltura veneta*, p. 89 e sgg., il quale sottolineava quella che definiva la quantità «esorbitante» della produzione vitivinicola del Padovano: «e reca in verità maraviglia ad un punto e dolore lo scorgere tanta foga nel tener dietro ad una produzione, che se da un lato richiede per se ingenti spese, dall'altro meno propria si dimostra, fatte poche eccezioni, al suolo padovano [...]. Di fatti le nostre uve sono così famose per abbondanza come pel loro difetto di sapore e di materia zuccherina [...]. È troppo assurda cosa voler costringere i proprii fondi ad alimentare ogni sorta di frutti, ed è vera follia in terre così ubertose procacciarsi a fatica un superfluo che non sarà mai preferito nella concorrenza, se non avvilendone a dismisura il prezzo». Sui limiti e sulle problematiche legate alla viticoltura nella storia italiana cfr. G. Pedrocco, *Un caso e un modello: viticoltura e industria enologica*, in *Studi sull'agricoltura italiana. Società rurale e modernizzazione*, a cura di P.P. D'Attorre, A. De Bernardi, Milano, Feltrinelli 1994, pp. 315 e sgg. e i saggi raccolti in *La vite e il vino. Storia e diritto (secoli XI-XIX)*, a cura di M. Da Passano, A. Mattone, F. Mele *et al.*, Roma, Carocci 2000.

[17] E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Laterza 1972, *passim*; F. Cazzola, *Foreste artificiali. Espansione e declino della piantata padana (sec.XV-XX)*, «I Frutti di Demetra», 13, 2007, pp. 23-30.

[18] Selvatico, *Sull'utilità di tener separate le culture nei terreni della provincia di Padova*, p. 178.

ma invece tanta quantità di grano. Da ciò ne viene che ci tocchi tutto giorno vedere le terre meno atte a questa coltivazione coperte di frumento, il quale cresciuto su terreni sterile e male adatto non preparato da opportuni concimi o sovesci cresce a stento[19]

Tra l'altro le piantate alberate producevano danni legati alla diminuzione del raccolto a causa dell'ombreggiamento del sottosuolo e alla difficoltà di arare in presenza delle radici, né a Selvatico appariva opportuna la surrogazione col gelso ai margini dei campi, ché, semmai, sarebbe stato preferibile, anche in questo caso, procedere alla coltivazione esclusiva di quest'ultima pianta. Lamentata peraltro la drammatica scarsità della legna da fuoco[20] Selvatico – in un modello nel quale la specializzazione non era evidentemente accompagnata dall'obbligo di rinunciare alla coltura promiscua[21] – proponeva l'estensione delle zone a bosco, mentre, contrariamente ad una polemica del passato trasferita nel presente legata al pensionatico[22], egli si mostrava favorevole, sempre nell'ottica della specializzazione, all'allevamento ovino nella forma della stabbiatura in terreni sterili.

Il motivo della separazione delle colture, della specializzazione e della necessità di privilegiare i vitigni ad avviso di Selvatico discendevano peraltro da osservazioni legate all'esperienza storica della Repubblica veneta che pur aveva errato nella pretesa di imporre, per decisione sovrana, comportamenti da parte dei coltivatori ottenibili solamente in un ambito di «liberi commerci». Infatti, fin dal basso Medioevo, il progresso economico e civile, la crescita demografica, l'e-

---

[19] *Ibid.*, pp. 180-1.

[20] Ma si vedano le osservazioni sul legame tra vitato-arborato e legna da fuoco di Berengo, *L'agricoltura veneta*, p. 292.

[21] Su questo complesso problema per le campagne meridionali cfr. le utili riflessioni di G. Galasso, *Strutture sociali e produttive, assetti colturali e mercato dal secolo XVI all'Unità*, in *Problemi di storia delle campagne meridionali nell'età moderna e contemporanea*, a cura di A. Massafra, Bari, Dedalo libri 1981, pp. 167 e sgg.

[22] Berengo, *L'agricoltura veneta*, pp. 116 e sgg.; M. Costantini, *Proprietà fondiaria e pensionatico nelle campagne venete tra Sette e Ottocento, con particolare riguardo per il Polesine*, in *Francesco Antonio Bocchi (1821-1888) e il suo tempo*, a cura di A. Lodo, Rovigo, Minelliana 1993, pp. 233-42; M. Simonetto, *Giovanni Scola illuminista e i problemi del pascolo nel Veneto del Settecento*, in *La pastorizia mediterranea. Storia e diritto (secoli XI-XX)*, a cura di A. Mattone, P. Simbula, Roma, Carocci 2011, pp. 691-704.

spansione delle città, avevano reso necessaria la maggior disponibilità di vino a tariffe più basse rispetto a quelle consentite dalla scarsità di vigneti legata alla sovrabbondanza di pascoli e boschi. Ma, in una sorta di eterogenesi dei fini, le norme emanate dalla Repubblica mirate ad imporre l'arborato vitato[23], ad avviso di Selvatico – con provocatoria semplificazione – avevano segnato l'atto fondativo della coltura mista, l'origine dei mali attuali.

Ben consapevole delle difficoltà legate a un'opera di riforma radicale del modello colturale che – a non tener conto di una prossimità ai mercati di distribuzione e consumo che ancora non esisteva – nei primi anni avrebbe inevitabilmente richiesto ingenti capitali e portato ad uno «scapito grave» in termini di diminuzione del reddito, Selvatico non offriva soluzioni chiare ed immediate se non facendo appello alla gradualità e, eventualmente, come estrema *ratio*, invitando ad approfittare delle periodiche carestie e delle alterazioni climatiche per procedere ad un'opera di surrogazione delle vecchie colture[24].

Su un punto chiave tuttavia Selvatico mostrava incertezze e, pare di poter dire, significative oscillazioni, rilevabili nelle due versioni di questo intervento, come accennato pubblicato nel 1847 e ripreso nel 1861. Il tema, seppur solo sfiorato, era quello dei rapporti sociali nelle campagne. Ne «Il Tornaconto» non erano risparmiati pungenti riferimenti ai limiti dei contratti agrari vigenti in parte notevole della pianura veneta, con particolare riguardo a «quell'infesto sistema d'affittanze le quali consistendo per la maggior parte in corrisponsioni di frumento e di uva sforzano il colono a coltivare prodotti spesso contrari alla natura del terreno che lavora, sempre poi nemici fra loro»[25]. In quel momento il conte padovano metteva sotto accusa

---

[23] Berengo, *L'agricoltura veneta*, p. 196: «Già nel Codice così detto Riformato degli Statuti padovani compilato nel 1420 la Repubblica veneta, che seguitava il mal pensiero del Medio evo, di prescrivere per mezzo di leggi i metodi d'agricoltura, stabilì che ogni colono piantasse ciascun anno 50 salici o altri alberi in ragione di venti campi e di unirvi le viti».

[24] *Ibid.*, p. 202.

[25] Selvatico, *Sui vantaggi che ne verrebbero alla provincia padovana ed alle confinanti dalla separazione delle colture*, p. 252; cfr. Berengo, *L'agricoltura veneta*, p. 244, da molto tempo il problema delle rotazioni era vivo con il sistema tarelliano ma «la rotazione si poneva […] come una semplice sostituzione del foraggio al maggese, senza peraltro arricchirsi con una scelta tra piante di rinnovo e piante di depauperamento e con la loro opportuna al-

la causa più potente che impedisce di portar benefizj radicali alla nostra agricoltura. In quasi tutte le nostre affittanze vi è il barbaro patto di dover seminare due terzi de' campi a frumento, perché alla scadenza degli affitti il padrone [...] non esige già dal suo fondo tanto denaro per campo, ma si bene tanto frumento. Ecco in tal modo levata una gran porzione di terreno che non si può ridurre a prato stabile e che il contadino non vuol poi convertire in artificiale per paura che ne rimangano danneggiate le sue viti. S'aggiunga che è raro assai egli raccolga anche la prescritta quantità di frumento, specialmente se l'annata non andò propizia, giacché il povero colono o non ebbe il capitale da anticipare per letamare bene le terre ed avvicendarle, ovvero lavora terre nemiche al frumento[26]

Questa parte dello scritto era riproposta nel 1861 in forma palesemente edulcorata ove, glissato il riferimento diretto alle grande affittanze come causa della grande stagnazione dell'agricoltura veneta, Selvatico si limitava ad accennare ad obiezioni che potevano frapporsi all'attuazione di una politica di riconversione della coltura promiscua nel senso indicato, a partire dalla difficoltà di coinvolgere i piccoli proprietari, impossibilitati ad intraprendere investimenti di rilievo nella logica delle economie di scala. In questo caso il conte padovano si limitava ad osservare che proprio il nuovo sistema, incoraggiando la ricollocazione delle colture sulla base del criterio di redistribuzione legato alla vocazione dei terreni, avrebbe assicurato raccolti più abbondanti[27]. In ogni caso rimaneva fissato il principio secondo il quale le superfici coltivabili dovevano avere la propria coltura specifica, ecco perché non solo si rendeva necessario studiare con metodi scientifici ipotesi di rendimento e prevedere le risorse finanziarie da impiegare secondo piani di investimento a lungo termine, ma incoraggiare l'unione degli agricoltori in consorzi e associazioni[28].

ternanza. Nel Veneto il problema era vivissimo, perché classico e tradizionale era il succedersi di due annate di frumento e di una terza di mais, con colture intercalari di cereali inferiori: e questo intensissimo sfruttamento si attuava per giunta su di un terreno già ombreggiato dai filari delle viti e magari anche dai circondari d'alberi ad alto fusto. Rompere questo ciclo era però un problema assai più sociale che non tecnico, perché in gran parte nasceva dall'affitto in grano, e s'ancorava all'esodo dalle campagne dei capitali necessari al diffondersi delle colture foraggiere e all'allevamento del bestiame».

[26] *Ibid.*

[27] *Ibid.*, p. 206.

[28] *Ibid.*, p. 251.

Concetti che trovavano ulteriore e particolareggiata esplicazione in un saggio pubblicato a Padova nel 1863 sui *Vantaggi del vigneto a palo secco nei terreni sterili del padovano*, nel quale Selvatico prendeva decisamente posizione per la monocultura della vite (naturalmente nei terreni adatti) nel quadro dello sviluppo della piantagione a palo secco, poco in uso, tranne rare eccezioni, nelle campagne venete[29], dunque senza alberi vivi di sostegno, non senza l'ausilio di una lunga sequenza tabellare densa di cifre volta a dimostrare la maggiore produttività della vite maritata al palo secco. Una battaglia che – focalizzata su linee di sviluppo legate alla valorizzazione della qualità dei vini[30] – Selvatico proseguì con coerenza negli anni successivi.

[29] Cfr. ad esempio A. Fappani, *Della coltivazione dei due territori di Mestre e Noale nell'antica provincia di Treviso*, Milano, dalla tipografia di Giovanni Silvestri 1810, p. 92. Un metodo di sostegno della vite che, in qualche caso, era proposto, ma solo in seconda istanza rispetto alla piantata alberata viva, solitamente quando il gelso maritato alla vite appesantiva il primo. Si vedano in proposito le osservazioni di D. Rizzi, *Manuale pratico per coltivare il gelso*, Padova, Tipografia e fonderia Cartallier 1835, p. 97, da notare che il Sette non aveva dato grande importanza a questo metodo di coltivazione.

[30] P. Selvatico, *Un istante di sosta nell'avviamento progressivo della Società d'incoraggiamento di Padova*, «Il Comune», 1/1-2, 1864, pp. 8-13, aveva a suo tempo indicato alla Società iniziative in merito ad un'esposizione di prodotti agricoli e industriali di Padova, *in primis* provvedimenti volti ad incoraggiare le esportazioni di vini italiani. A questo proposito lamentava il silenzio che aveva circondato questa iniziativa. Per l'esposizione bisogna aver coraggio e volontà di organizzarla a Padova. Il nobile padovano proponeva il mese di maggio 1865, in occasione dell'anniversario della cattedra di agricoltura di Padova di Arduino: «quale occasione e maniera migliore di rammemorare il centenario di un di que' fatti patrii che allora poteansi attuare colle forze e colle volontà nostre e che adesso si compiono solo pel beneplacito altrui!». La seconda parte dell'articolo era pubblicata nello stesso periodico, 1/10, 1864, pp. 111-4, ove si parlava di raccolti tradizionalmente abbondanti del vino a Padova almeno prima della crittogama e l'oidio. La qualità era tuttavia scarsa, si piantava dappertutto senza tener conto della vocazione delle terre, in più si vinificava con metodi arretrati, dunque non si poteva esportare. La malattia aveva in qualche modo fatto alzare i prezzi ma i problemi si sarebbero inesorabilmente ripresentati. Si rendeva dunque necessario migliorare le tecniche di coltivazione e pubblicizzare i nostri vini all'estero. A tale scopo i proprietari dovevano associarsi: «gioverebbe che

In realtà, paradossalmente, quello che sembrava far difetto alle non peregrine proposte del marchese Selvatico era proprio la visione d'insieme e cioè, nuovamente, la cornice sociale, i rapporti di forza nelle campagne, i contratti agrari, gli equilibri cetuali e di classe. Era di fatto la conclusione cui giungeva l'autore della recensione dello scritto sul vigneto a palo secco che, pur riconoscendo la coerenza dei calcoli proposti non nascondeva le difficoltà che si frapponevano all'attuazione del progetto

e le gravissime questioni secondarie che questa riforma solleva. Chi voglia essere convinto di ciò pensi al grande dispendio all'intelligenza ed alle cure che una simile operazione richiede, pensi alla povertà quasi generale ed alla quasi generale imperizia dei nostri villici, pensi all'imperfetto sistema delle vigenti affittanze ed alla poca probabilità di poter conciliare l'accarezzata consuetudine del fitto a frumento con una coltivazione che rende indispensabile il pagamento in denaro[31]

---

ogni proprietario consegnasse alla Società [di incoraggiamento] un determinato numero di bottiglie ben suggellate ed impeciate, ovvero di barili ben condizionati ponendo sulle une o sugli altri un cartello in cui stesse notato: a) la qualità d'uva dalla quale fu cavato il vino; b) l'epoca in cui venne fatto; c) il sistema adoperato per confezionarlo; d) la qualità del fondo da cui fu tratta l'uva; e) il sistema dei vigneti su cui essa maturò». Una risposta polemica agli articoli di Selvatico era pubblicata ne «Il Raccoglitore», s. II, 2, 1 dicembre 1864, pp. 78-80, *Su un desiderio relativo alla Società d'Incoraggiamento espresso dal Marchese Pietro Selvatico. Comunicazione di un socio*, firmato «un socio». Si obiettava a Selvatico che i nostri vini non erano appetibili in Europa. Puntare sul miglioramento qualitativo significava eventualmente diminuire le nostre importazioni. Una sorta di controreplica era pubblicata da Selvatico in «Il Comune», 1/12, 1864, pp. 137-40, *Sulla convenienza o no di tentare l'esportazione dei vini del padovano per le vie marittime*, nella sostanza vi si sosteneva non corrispondere a verità che gli inglesi rifiutassero il nostro vino, semplicemente non arrivava oltremanica, ragion per cui gli inglesi acquistavano, ad esempio, il *Bordeaux*. In casa nostra, proseguiva Selvatico, a Montegalda, si produceva vino ricavato da uve bordolesi. Tra l'altro, dati alla mano, il vino italiano – di qualità non inferiore – risultava anche più competitivo sul piano dei costi.

[31] «Il Raccoglitore», s. II, 1, 1 ottobre 1863, pp. 13-4, la recensione era firmata A.M.

L'iniziativa spettava dunque ai proprietari. La chiave era tuttavia individuata non certo in un impossibile e impensabile processo di redistribuzione dei rapporti di forza nelle campagne, bensì in una crescente responsabilità educativa legata all'istruzione dei villici e dei possidenti.

Su quest'ultimo versante la campagna di Selvatico si fece vieppiù intensa a partire dai primi anni Sessanta. In un articolo intitolato *Qualche parola sull'educazione de' nostri possidenti*[32] il nobile padovano metteva sotto accusa quei proprietari che perseveravano nel proposito di dare un'educazione di tipo ginnasiale ai loro figli, ma che nulla aveva a che fare con l'agricoltura.

Dubito possa imparar bene l'arte di ridurre produttiva al massimo grado la terra colui che non s'abbevera ancora giovanetto la mente di studi speciali convalidati da continui esperimenti. Non v'è sicuramente bisogno di commenti per comprendere che lo studio di due lingue morte e di due vive (la tedesca e la italiana) non giova a formare de' buoni agronomi, e neppure a disporli verso lo imparamento di quanto concerne l'agricoltura: ma egli è che a tal fine non giovano neppure (quantunque fondamento scientifico dell'agronomia) la fisica, la chimica, la storia naturale, insegnate come sono adesso entro ai ginnasi, perché le son ridotte colà a poco più di nomenclature e di cifre algebriche. E dato anche che le si scrostassero da quell'ispido ed importuno apparato, dato che le si accostassero un pochino alla vita pratica, ancora le mancherebbero del cammino sperimentale ch'è il puntello dell'agricoltura proficua, cioè di quella che scrive sull'aratro e sull'erpice il gran detto dell'accademia del Cimento, *provando* e *riprovando*. I fautori dell'odierno sistema di studi fra noi dicono che allo scopo ora designato servono benissimo le Scuole reali, ove n'è completo il corso, vale a dire ove sono in attività tutte le sei classi. Ed io consento si che molti fra gli insegnamenti delle scuole reali complete possono essere sufficiente preparazione ad apprendere l'agronomia. Ma due inconvenienti vi scorgo, il primo che ai rudimenti scientifici colà dimostrati manca l'applicazione alle faccende dei campi e i modi sperimentali buoni ad attuarle; il secondo che parecchi fra gli insegnamenti dati nelle scuole reali non sono acconci che solo indirettamente alla educazione del possidente [...]. Ma si conceda pure, e solo per esuberanza di concessioni, che il corso ginnasiale e quello delle scuole reali, valgano a ben preparare i giovani pegli alti studi d'agraria, ove sono poi

[32] *Ibid.*, 1, 1 novembre 1863, pp. 33-7, si vedano anche le osservazioni di L. Bellicini, *La costruzione della campagna: ideologia agraria e aziende modello nel Veneto. 1790-1922*, Venezia, Marsilio 1983, p. 206.

gli istituti privati o pubblici in cui si dia opera a simili studi? Nel Veneto per certo non ve n'ha un solo, ch'io sappia, perocché spero non si vorrà designar come tale la cattedra d'agraria nella Università di Padova, non è già perché il valentissimo professore attuale non sappia renderla per quanto è da lui proficua, ma perché n'è troppo breve il corso e cammina scompagnato (né ciò per colpa del dotto insegnante) da molti di quegli aiuti sperimentali e scientifici di cui ha mestieri chiunque voglia istruirsi di proposito, e non a fior di pelle, nell'arte di Columella. Sendo in questo stato le cose non vedrei altro modo per raggiungere lo scopo di ben educare i possidenti alla agricoltura che quello di preparare appositi collegi ne' quali, dato bando a' classicumi puramente decorativi, si indirizzassero i fanciulli ad imparare da senno la scienza de' campi. Non si tema no che questi fanciulli crescano ignoranti di quelle parti dello scibile che fecondano a nobili imprese lo ingegno od insegnano a bene amministrare la cosa pubblica. Io credo per contrario che nessuno meglio di chi è bene inviscerato nell'agronomia sia in grado di impodestarsi di quelle scienze economiche, sociali e politiche che sono veramente utili al reggimento civile delle città e degli stati. Servono a provar ciò parecchi fra gl'insigni uomini di stato posseduti in ogni tempo dall'Inghilterra, i quali, mentre resero i loro poderi un modello di perfezionamenti agrari, tennero con insuperabile desterità le redini del governo

Se nel tempo le cosiddette scuole pratiche avevano fatto registrare – almeno nel padovano – un bilancio tutt'altro che lusinghiero, se la stessa Società di incoraggiamento di Padova non era stata del tutto all'altezza dei compiti che si era prefissa fin dall'origine, Selvatico proseguiva nell'incrollabile convinzione che solo il progresso educativo e civile e il coerente perseguimento di un ideale di adattamento delle teorie alle pratiche agricole avrebbe potuto contribuire in modo deciso al progresso di una società rurale.

Sul finire della sua vita operosa il nobile padovano rintuzzava con vigore le accuse che non meglio precisati ambienti avevano rivolto alla Società di incoraggiamento: aver poco operato per il suo scopo e aver convertito i suoi redditi in capitale stabile – leggi in stabilimenti di istruzione agraria – invece di riversarli in investimenti nel settore agricolo[33].

Innanzitutto era mancata un'approfondita conoscenza del territorio

[33] Biblioteca Civica di Padova, Carte Pietro Selvatico Estense: b. 18, n. 4, *Società d'incoraggiamento*, riferimenti interni e allusioni alle vicende de «Il Raccoglitore» ci inducono ad attribuire questo scritto alla metà degli anni Settanta.

aggravata dalla carenza di «dati sicuri di ciò che v'era e di ciò che mancava: onde la difficoltà così nel pubblico che nei privati di migliorare le imprese agricole come le industriali alla stregua del tornaconto». Dunque si rendevano necessarie notizie statistiche sul territorio e sulle sue leggi dal medioevo a oggi, operazione che era stata in parte condotta nei primi tre volumi degli atti della Società. Il periodico «Il Raccoglitore» aveva in parte assolto a questa funzione: «un opera che durò 12 anni, poi diventò ebdomadario per un triennio poi cessò perché ne scemava l'importanza per la concorrenza»[34].

Rimaneva la convinzione di Selvatico circa la necessità di legare teoria e pratica. Qui la Società difettava e non aveva i mezzi. Del resto le scuole pratiche non avevano effettivamente attecchito, sia perché l'opinione pubblica non era convinta dell'utilità di tale istituzione, sia perché mancavano i mezzi. Non si negavano i capitali per investimenti ma Selvatico era ancora convinto della efficacia delle scuole, degli esempi, dell'istruzione agraria. Tale era il dovere della Società, tanto che il nobile padovano insisteva affinché fosse istituito un collegio nel podere modello di Brusegana.

La tensione innovativa di Selvatico nell'ambito dell'educazione agraria si era del resto rivelata fin dai primi anni Quaranta del secolo, quando, nel quadro dei lavori del quarto Congresso degli scienziati celebratosi a Padova nel 1842, pronunciava un discorso volto a promuovere una *Società d'incoraggiamento per l'agricoltura*[35]. In realtà

[34] *Ibid.*, b. 18, n. 42, *Al Consiglio d'amministrazione della Società d'incoraggiamento di Padova*, uno scritto elaborato prima di quello precedentemente citato, Selvatico proponeva che «Il Raccoglitore» invece che annualmente fosse pubblicato con maggior frequenza in modo che le notizie sulle innovazioni e sugli esperimenti fossero più efficaci. A maggior ragione, se andava in porto il podere modello, si rendevano necessari resoconto più ravvicinati e continui. Selvatico proponeva dunque la periodicità mensile e il rafforzamento dell'orientamento pratico, anche per la carenza di giornali agrari in Veneto.

[35] *Atti della quarta riunione*, pp. 562-5. Sulla Società di incoraggiamento di Padova cfr. T. Maccabelli, *La Società d'incoraggiamento di Padova e l'Associazione per il progresso degli studi economici (1846-1878)*, in *Associazionismo economico e diffusione dell'economia politica nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di M. Augello, E.L. Guidi, 2 voll., Milano, F. Angeli 2000, II, pp. 299 e sgg.; L. Coda, *Ceti intellettuali e problemi economici nell'Italia risorgimentale*, Cagliari, AM&D 2001, pp. 162 e sgg. La proposta di Selvatico trovò vasti e non formali consensi, si veda ad esempio l'elogio del periodico di Carlo Cattaneo in «Annali universali di statistica», 73, 1842, p. 158.

Selvatico non nascondeva, tutt'altro, i gravi ostacoli che si erano storicamente frapposti alle innovazioni agricole in tutta la penisola mettendo sotto accusa non tanto l'ignoranza e l'inveterata diffidenza delle classi contadine quanto la carenza di un ceto intellettuale dotato di specifiche competenze nell'ambito della divulgazione agraria. Era un problema di strutture, politico in senso lato, e tuttavia vano sarebbe stato attendere la preparazione, che si prospettava lunga, di questo «prezioso pane del popolare insegnamento acconcio alle crescenti ed alle future generazioni de'nostri villici». Dunque, per conseguire il fine desiderato, vi era bisogno di un «mezzo prontamente energico», vale a dire – sull'esempio di Inghilterra, Francia, Olanda – di Società volte ad incoraggiare l'agricoltura.

Il punto dirimente era tuttavia nuovamente politico. L'orizzonte di Selvatico, in una cornice che, retoricamente, era pur italiana, doveva essere 'municipale', legato ai bisogni della provincia padovana e di ciascuna provincia della penisola. Al centro dovevano porsi le congregazioni municipali che dovevano atteggiarsi a protettrici di ciascuna Società, mentre alcun cenno era fatto alla necessità o all'opportunità di una protezione e di un riconoscimento sovrani, come sarebbe stato negli auspici del regolamento definitivo approvato poco dopo[36].

Erano i prodromi di una sorda lotta ideologica, un episodio minore, eppur significativo, della nostra storia risorgimentale. Nel 1864, congedatosi polemicamente dalla rivista padovana «Il comune» – sulla scia di non meglio precisate accuse proferite al suo indirizzo da 'malelingue' – Selvatico dettava una sorta di testamento politico nel quale risuonavano nette e inequivocabili professioni di fede liberistiche e federalistiche declinate in termini municipalistici e accentuatamente antistatalistici[37]. Le figure dell'economista genovese Girolamo Boccardo, futuro senatore del Regno d'Italia, dell'uomo politico francese Edouard Laboulaye, del filosofo e pedagogista transalpino Jules Simon erano indicati quali modelli e punti di riferimento di una concezione politica che faceva perno sull'educazione del popolo e su libere istituzioni comunali, scevre «da ogni tutela esterna di fatto».

[36] *Ibid.*, p. 568.

[37] P. Selvatico, *Lettera ai redattori*, «Il Comune», 1/3, 1864, pp. 21-2. Peraltro le dimissioni da collaboratore rientrarono dato che la raccolta della rivista registra interventi Selvatico su svariate tematiche fino al 1866.

Siate infine autonomisti compiuti – continuava Selvatico – e quindi fate di non occuparvi d'altri diritti che di quelli dal Comune stesso stabiliti, di altre autorità se non di quelle da lui stesso statuite, di altri rappresentanti de'suoi interessi se non di quelli da lui delegati all'uopo. Infine operate di modo da provare che ogni altro vincolo non uscito dalla libera volontà del Comune è estraneo al vostro compito. Son questi i voti, che interpretando i vostri, innalza per l'avvenire del Giornale, questo retrogrado, ora invalido, il quale per altro serra dentro del cuore tanta venerazione alla libertà, ma alla libertà vera, non a quella che ammanetta l'altrui, da bramarla unico faro, unico timone dell'individuo come di tutto il corpo sociale, del Comune come della Nazione.

Michele Simonetto

Selvatico e l’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

L’Istituto Veneto prevedeva, sin dalla sua nascita nel 1838 e per oltre un secolo, un organico di quaranta membri effettivi; ebbene, nel corso del XIX secolo, solo due di essi figurano negli elenchi con la qualifica di architetti: Jappelli e, appunto, il nostro Selvatico. Per trovare il terzo bisogna giungere al 1930, allorché entrò a far parte del novero Luigi Marangoni, il benemerito proto di San Marco.

Una spiegazione di questa ristretta presenza può trovarsi, oltre che nell’essere allora considerata l’architettura soprattutto come una branca dell’ingegneria o dell’arte, anche nel fatto che sino a non molti decenni or sono, la base di ‘reclutamento’, se così si può dire, lo zoccolo duro dei membri del nostro Istituto era fornito dall’Università di Padova, l’unica del Veneto sino al recente proliferare di atenei (Venezia, Verona) o di sezioni distaccate di essi (Rovigo, Treviso).

Dell’Istituto, Selvatico entrò a far parte assai presto, essendo stato nominato socio corrispondente il 20 gennaio 1845, sotto la presidenza di Giovanni Santini, benemerito astronomo direttore della Specola di Padova, docente di astronomia presso quell’Università e direttore della Facoltà di Matematica. Santini era indifferente alla politica, la qual cosa costituiva un titolo di merito agli occhi del governo austriaco. Alquanto diversa la posizione del vecchio maestro di Selvatico, il veneziano Giuseppe Jappelli, che a sua volta ne sostenne la candidatura a socio dell’Istituto. Jappelli, come è noto, in gioventù aveva servito Beauharnais nel Corpo di acque e strade del Dipartimento del Brenta dal 1810 al 1813 ed era stato massone: colpe mica da poco nel Veneto asburgico. Tuttavia la Commissione agli studi nel febbraio 1839 includeva Jappelli nella rosa di ventisei nominativi, scelti da un più ampio gruppo di ottantaquattro indicati dalle varie province, onde formare il primo nucleo di membri dell’Istituto, allora in fase di attivazione; senonché la Direzione di polizia, successivamente interpellata, non mancava di ricordare i passati trascorsi dello Jappelli, «ingegnere civile in Padova». Questa la nota inviata alla Presidenza di Governo il 26 marzo 1839:

Uomo di singolare ingegno e studiosissimo, che osserva una plausibile condotta morale e sociale, che si palesa di prudente contegno anco in linea politica, sebbene non sia a tacersi che appartenne alla massoneria, pure da lungo tempo si mantiene anche in ciò incensurabilmente, e gode di buona fama[1].

Questo spiega perché Jappelli non entrò subito a far parte dell'Istituto, ma solo tre anni dopo la sua attivazione, dapprima come corrispondente e subito dopo come effettivo (3 giugno 1843), quando ormai, malfermo in salute, si era ritirato a Venezia, che era poi la sua città natale.

Un anno e mezzo dopo, il 20 gennaio 1845, Selvatico era eletto socio corrispondente, si direbbe a compensare un ex massone con un fidato filoaustriaco (scrive Cantù che nel settembre 1847, in occasione del Congresso degli scienziati che allora si tenne a Venezia, come vedremo, gli fece da guida Selvatico, «il quale avea viaggiato in Germania; dicea che i Tedeschi non erano bestie, *per la qual cosa* era giudicato spia»)[2].

È strano, infatti, che due architetti vi siano stati cooptati in una manciata di anni, risultando entrambi presenti nell'organico, sia pure con diverso rilievo, per un settennio; è strano, ripeto, perché poi bisognerà attendere sino a Marangoni, fino al Novecento inoltrato, per trovare un altro rappresentante dell'architettura.

E che Selvatico fosse in sintonia con il governo asburgico ce lo dice una quantità di testimonianze. Non si tratta solo di nobili natali e di censo; giovanetto, la madre ne aveva affidato l'educazione all'abate Lodovico Menin (1783-1868), professore di storia all'università di cui sarebbe stato per due volte rettore. Ebbene, Menin fu precettore presso varie famiglie nobili, che ne apprezzavano la cultura, la religiosità e l'ortodossia politica: era insomma devoto al governo austriaco e anche il suo appoggio alla candidatura di Selvatico, nel 1845, muoveva in questa direzione[3].

---

[1] G. Gullino, *L'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti dalla rifondazione alla seconda guerra mondiale (1838-1946)*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti 1996, p. 27.

[2] C. Cantù, *Seconda informazione dal 1848 in poi. Memoria autobiografica inedita*, a cura di A. Bozzoli, Milano-Varese, Istituto editoriale Cisalpino 1968, p. 55.

[3] Selvatico elogiava il suo vecchio maestro in un articolo intitolato: *Il costume di tutti i tempi dell'abate L. Menin*, «Rivista Europea», 2/2, 1839, pp. 341-63 (G. Berti, *L'università di Padova dal 1814 al 1850*, Treviso, Antilia 2011, p. 290).

Chiediamoci ora cos'era l'Istituto Veneto quando il nostro Selvatico venne chiamato a farvi parte.

Dopo la sua rifondazione, deliberata nel 1838, occorsero due anni perché esso fosse posto in grado di operare. Questo si verificò nel 1840 e i primi anni della nuova accademia furono certamente i migliori; tanto per cominciare, le fu assegnata come sede la maggior parte del terzo piano del Palazzo Ducale e ancora qualcos'altro: attraverso la Scala d'oro si accedeva alle sale del Senato, del Collegio, degli Inquisitori di Stato, del Consiglio di X. Quando Selvatico si occupò nei suoi scritti dell'immenso edificio, è certo che lo conosceva bene[4].

Inoltre il nostro Istituto raccolse davvero i più significativi esponenti della cultura, le migliori emergenze del Veneto (che allora comprendeva anche il Friuli), i quali nel corso delle adunanze vestivano una loro uniforme; ancora, metà dei quaranta effettivi riscuotevano una congrua pensione, ossia uno stipendio. Infine va ricordato che dal 1845 al 1847 l'incarico di Presidente venne affidato al conte padovano Andrea Cittadella Vigodarzere, nonostante non fosse membro effettivo, ma onorario. Una scelta felice, che consentì al sodalizio di organizzare adeguatamente la sua partecipazione al IX Congresso degli scienziati italiani, che si tenne appunto a Venezia fra il 14 e il 29 settembre 1847. Poiché la città non aveva università, l'organizzazione dell'evento fu praticamente delegata dalla Congregazione municipale all'Istituto, i cui soci collaborarono quasi all'unanimità ai lavori del Congresso. Il 20 settembre Selvatico, allora docente di estetica all'Accademia di Belle Arti, fu nominato membro della Commissione di archeologia[5].

Per Selvatico e per l'Istituto, gli anni compresi tra il 1845 e il 1847 furono tra i migliori delle rispettive esistenze, un periodo felice che si sarebbe ripetuto, sia pure con minore intensità, nella prima metà degli anni Cinquanta: dopo gli avvenimenti del 1848, infatti, a Venezia e

---

[4] L'Istituto ne venne estromesso il 21 febbraio 1893, trasferendosi a Palazzo Loredan. In ricordo dell'antica sede, ancor oggi l'adunanza solenne, conclusiva dell'anno accademico, si tiene a Palazzo Ducale, nella grande sala dello Scrutinio, attigua a quella del Maggior Consiglio.

[5] M.L. Soppelsa, *L'Istituto veneto e il IX congresso degli scienziati italiani*, in *Ingegneria e politica nell'Italia dell'Ottocento: Pietro Paleocapa*, Atti del convegno di Studi promosso a ricordo del centocinquantesimo anniversario di rifondazione dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti e nella ricorrenza del bicentenario della nascita di Pietro Paleocapa (Venezia, 6-8 ottobre 1988), Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti 1990, pp. 99, 117.

nel Veneto si visse un altro clima, perché nulla sarebbe stato più come prima.

Ma torniamo alla fase prerivoluzionaria. Proprio nel 1847, faceva osservare Zucconi in un saggio uscito nel 2001, a un anno dall'inaugurazione del ponte ferroviario che rompeva il millenario isolamento della città, usciva il volume di Selvatico dedicato alla storia dell'architettura veneziana[6]. Il libro era ispirato a umori antimodernizzatori, per quanto forse non dispiacesse troppo al marchese padovano rinunciare alla lenta gondola per recarsi da Fusina a Palazzo Ducale, anzi alla casa che teneva in affitto a Venezia.

Furono anni fecondi, si diceva; nel 1845, quando uscì il secondo volume delle «Memorie» dell'Istituto (iniziate nel 1843 senza periodicità fissa), Selvatico aveva quarantadue anni ed era nel pieno della maturità intellettuale; in questo libro, onde onorare il suo ingresso nel sodalizio, pubblicò il saggio *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del Medio Evo e specialmente in quelle del X, XI e XII secolo*,[7] dove iniziava il percorso storico che sarebbe approdato, un decennio dopo, all'edizione della *Guida artistica e storica di Venezia*.[8]

Seguì un lungo silenzio. Il Quarantotto rappresentò un trauma per l'Istituto, la cui attività fu interrotta per un biennio, dal 30 aprile 1848 al 26 maggio 1850; soprattutto venne meno l'antica considerazione del governo verso il sodalizio. Esso infatti aveva, sia pur con molta prudenza, aderito alla Repubblica di Manin e Tommaseo: del resto, come sarebbe stato possibile per i soci perseverare nel pacifico fluire delle adunanze e magari affacciarsi ai balconi di Palazzo Ducale per godere lo spettacolo di certi tramonti che, quando vuole, Venezia sa offrire, mentre in piazza e per le calli cadevano le bombe e si moriva di colera?

Venne l'agosto 1849, la resa. La repressione dei vincitori – come si diceva – fu severa, giacché l'Austria avvertì come tradimento

---

[6] G. Zucconi, *Dopo il 1850. L'internazionalizzazione dell'architettura veneziana sullo sfondo di riforme e restauri*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, Atti del convegno (Venezia, 1997), a cura di D. Calabi, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti 2001, p. 595.

[7] P. Selvatico, *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del medioevo e specialmente in quelle dei X, XI e XII secolo osservazioni*, «Memorie dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 2, 1845, pp. 361-400.

[8] V. Lazari-P. Selvatico, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia-Milano-Verona, Paolo Ripamonti Carpano 1852.

l’adesione alla causa nazionale di quella ch’essa poteva non senza fondamento ritenere una creatura propria; l’Istituto fu così chiamato a pagare un alto prezzo, con otto suoi membri effettivi fuggiti espulsi confinati; inoltre per anni la sua attività fu sottoposta a controlli in precedenza sconosciuti, ed i bilanci resi oggetto di replicate verifiche. Quando poi, il 9 marzo 1850, da Verona Radetzki ordinò la riattivazione dell’Istituto, si pose il problema del rinnovo delle cariche, attingendo alle ridotte forze disponibili, dopo anni di mancate nuove cooptazioni e di fughe o espulsioni di tanti membri non di rado tra i più qualificati. Alla presidenza venne chiamato l’affidabilissimo professore di procedura giudiziaria e già rettore dell’università di Padova, Alessandro Racchetti; più difficile la scelta del segretario, «ch’è di natura sua il cardine dell’Istituto», per cui si rendeva necessaria la residenza a Venezia. La scelta cadde su Selvatico, secondo il rapporto inoltrato al Governo dal Commissario di polizia Luigi Martelli, in data 6 marzo 1850; il marchese padovano – scriveva – pur essendo socio corrispondente, era comunemente ritenuto «dicitore facondo, colto scrittore, non solamente cultore appassionato delle arti belle, ma anche in altri rami dello scibile versato ed istrutto, di molta attività […]»[9].

Senonché Selvatico rifiutò. L’Istituto non era, non fu mai, nelle sue aspirazioni; lì infatti si sentiva isolato fra ingegneri, medici, filosofi, letterati tutto sommato distanti da sensibilità artistiche. E poi c’era Jappelli, ancora attivo anche perché poteva accreditarsi come ingegnere idraulico (e infatti nel Congresso degli scienziati venne inserito nella sezione tecnologica); si aggiunga il fatto che Selvatico (*nomen omen*, verrebbe da dire) era in rotta col mondo accademico, dato il suo spirito polemico.

Accettò invece, in quello stesso 1850, la nomina a «Segretario perpetuo facente funzione di Presidente» dell’Accademia di Belle Arti di Venezia, dove già ricopriva gli insegnamenti di Estetica e di Storia dell’arte. Ecco la sua sede congeniale, dove nel ruolo chiave che gli era affidato poteva sostenere e anche realizzare concretamente le sue teorie artistiche. Si calò nell’incarico con impegno, istituendo pure l’anno seguente (1851) un premio da lui stesso finanziato, dedicato il primo anno alla «pittura storica», il secondo anno alle «statue di grandi uomini italiani del medio evo e dei tempi moderni», il terzo anno all’architettura; si superava in tal modo, come ha scritto Zucconi,

[9] Gullino, *L’Istituto veneto*, p. 55.

il modello Vitruvio-Palladio per aprirsi all'arte bizantina, romanica e gotica[10].

Dal canto suo, il Governo non mancò di rinnovargli periodiche attestazioni di fiducia: nel 1853 gli affidò la direzione dell'allora istituita «Commissione per la conservazione dei monumenti artistici e storici delle province venete», consegnandogli in pratica il compito di organizzarne la catalogazione e la valorizzazione; due anni dopo, nel 1855, gli assegnò anche l'insegnamento di architettura. Furono anni positivi per il nostro personaggio, che fra il 1852 e il 1856 poté pubblicare, in due grossi volumi, il frutto delle sue lezioni nella *Storia estetico-critica delle arti del disegno*.

Eppure non gli bastava, gli pareva che l'Accademia da lui diretta non valorizzasse a sufficienza il talento, limitandosi a sfornare soprattutto dei mediocri; questa la sua opinione, che manifestò reiteratamente e puntigliosamente, accusando i colleghi di pittura e architettura. Cercò di promuovere alcune riforme, consentendo agli studenti – in sintonia con i loro e suoi umori – uno svecchiamento dell'attività didattica, abolendo l'uso del manichino per lo studio del panneggio e prendendo a modello non solo i gessi delle statue romane, ma anche quelli delle epoche posteriori[11]. Tuttavia l'opposizione del collegio dei docenti non gli consentì di procedere oltre, per cui giunse a persuadersi che l'Accademia andasse ristrutturata radicalmente, o soppressa.

L'occasione per dar vita alle sue convinzioni si presentò il 21 settembre 1858, allorché l'arciduca Massimiliano – nominato governatore del Lombardo-Veneto – convocò a Monza una rosa di italiani illustri per dottrina, nell'intento di conferire maggiore unità alle strutture culturali e amministrative delle province a lui affidate. Nella fattispecie, il progetto prevedeva l'accorpamento dei due Istituti di scienze, lettere ed arti in uno solo, con sede a Milano; a compensare, l'Università di Pavia si sarebbe ridotta alla sola Padova; l'Accademia di Belle Arti sarebbe stata unita all'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti e Venezia avrebbe ospitato un Istituto politecnico. Ora, tra i convocati a Monza, assieme al Cittadella Vigodarzere, il rettore di Padova, Menin, e il segretario dell'Istituto Lombardo, Cesare Cantù e altri ancora, v'era anche Selvatico.

Sentiamo cosa scrive su di lui il Cantù, che ci ha lasciato il resoconto dell'evento:

---

[10] Zucconi, *Dopo il 1850*, p. 614.

[11] E. Bassi, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, F. Le Monnier 1941.

Selvatico dopo la restaurazione, non tardò molto a rannodarsi col potere, e ne fu fatto segretario e facente funzioni di presidente dell'Accademia di Belle Arti, posto ch'egli era capacissimo di tenere. Ma in esso urtò con alcuni professori; avendo dottrine sue fisse, e per verità buone, non sapeva piegarsi alle loro esigenze, e venne fin a persuadersi che le Accademie rovinano le belle arti; bisogna disfarle, lasciar la libertà, proporre dei temi, e basta. Fu lui che di ciò persuase l'Arciduca, che in conseguenza ottenne dal fratello la abolizione dell'Accademia. Tutti i professori ne furono sgomentati [...]. Furono costoro altrettanti nemici del progetto, i quali, ricorrendo all'arte solita della menzogna, sgomentarono il pubblico col dire che voleansi sopprimere le scuole di disegno ecc.ecc.

A questo punto Cantù manifestò a Selvatico il proprio dissenso: «Bada» – gli disse – «che farò entrar per la porta quel che tu hai voluto cacciare per la finestra»; al che il nostro marchese completò il suo pensiero, che in realtà andava in tutt'altra direzione, salvo restando il ridimensionamento di insegnamenti e di colleghi a lui invisi. Così infatti prosegue il racconto:

Il progetto ch'egli avea fatto, dava un'importanza suprema all'Accademia, come fosse il perno della società civile; assegnamenti ricchissimi al presidente, al segretario, agli altri impiegati. Le scuole avrebbero dovuto smettersi, ma in fatto conservava diverse, sol non chiamandole scuole: insomma mancava d'unità, e quel ch'è peggio, invece di modellarlo sovra principj, lo regolava dietro persone che avea in vista. Nella discussione che se ne fece, dovette abbandonare, un dopo l'altro, tutti i suoi concetti, i quali convien dire non avesse studiati, o non sia cervello ordinatore[12].

Insomma, non se ne fece nulla. Cogliendo al volo l'occasione di un lutto familiare, Massimiliano lasciò Monza e si portò a Vienna, mentre Selvatico rientrava, *decisis pinnis*, a Venezia; dopo di che ci mise un attimo a lasciare l'Accademia e ritirarsi a vita privata, nella sua Padova. A sostituirlo nella guida dell'Accademia sarebbe stato un suo giovane allievo, quel Camillo Boito autore dello splendido scalone che troviamo all'ingresso di questo palazzo.

Continuò a scrivere, Selvatico, sul «Giornale Euganeo» e sul «Caffè Pedrocchi», si occupò persino di agronomia (è del 1861 lo scritto

---

[12] Cantù, *Seconda informazione*, pp. 64-5.

Sull'utilità di tener separate le colture ne' terreni), poi, nel 1869, uscì la sua *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*.

E il nostro Istituto? Dopo la seconda guerra d'indipendenza e la proclamazione (marzo 1861) del Regno d'Italia, tutti avvertivano come precaria la dominazione asburgica, e anche la nobiltà e i ceti benestanti cominciarono a prendere le distanze dalle istituzioni e dai rappresentanti del Governo.

Poteva l'Istituto essere da meno? Non poteva e non lo fu; questo può spiegare la mancata promozione di Selvatico – troppo compromesso con gli Asburgo – a effettivo, che avvenne solo il 6 aprile 1872, dopo quasi trent'anni dalla cooptazione a socio corrispondente. Questi tiepidi sentimenti furono peraltro ricambiati dall'interessato, che negli «Atti» dell'Istituto pubblicò pochissimo, e quasi solamente in occasione delle sue «promozioni», un rito di ringraziamento al quale non era facile sottrarsi. Infatti, nei sette anni di permanenza tra la classe degli effettivi, prese parte solo a una decina di riunioni su un totale di centoventisei, e negli ultimi quattro anni non venne mai. Anche la salute fece la sua parte; in una lettera del giugno 1877 al segretario dell'Istituto, Giovanni Bizio, lamentava «decrepitezza acciaccosa», che di lì a poco sarebbe culminata nella cecità[13].

In realtà era un sopravvissuto. Dopo la fine degli anni Cinquanta, ebbe a scrivere Franco Bernabei, Selvatico «non dirà nulla di nuovo, ripetendo all'infinito le proprie idee», perseverando nell'interminabile polemica con i colleghi e l'intero mondo accademico[14].

Così non produsse più nulla di originale, mentre altre idee, altri nomi andavano affermandosi nel campo della critica e delle teorie artistiche.

Giuseppe Gullino

---

[13] «Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», 37, 1879-80, p. 396.

[14] F. Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza 1974, p. 42.

PUBBLICISTA E CRITICO MILITANTE

Selvatico pubblicista: gli interventi sulla stampa periodica lombardo-veneta

Definire gli interventi pubblicistici di Pietro Selvatico, tanto in una fase iniziale, quando la sua penna fu chiamata a collaborare a giornali di varia amenità e cultura con scopi alternativamente pedagogici e ricreativi, quanto in un periodo più tardo, allorché la sua vena polemica rinfocolò discussioni ora più consapevoli della funzione civile dei media giornalistici – certo anche grazie al suo precoce impegno in tal senso – risulta un'impresa oserei dire titanica: questo non soltanto perché, come comprova la bibliografia che accompagna il volume, Selvatico stesso rieditò, in varianti più o meno significative sia sotto il profilo stilistico sia ad un livello propriamente contenutistico, una gran parte dei suoi lavori, facendoli apparire, integri o in forma parziale, in innumerevoli fogli e gazzette di tutta Italia (talvolta c'è da aggiungere, com'era prassi nell'editoria volante dell'Ottocento, riprodotti anche a sua insaputa), ma anche, soprattutto per l'impossibilità di ricondurre al nostro marchese testi, apparsi in forma anonima o siglata, esclusivamente in virtù di alcune espressioni 'topiche', in realtà spesso fatte proprie da altri autori vicini alla linea puristica da lui professata, e che, ora propriamente ora in maniera indebita, firmavano i propri lavori con le medesime iniziali: P., P. S., S., S.E., P.E.S.

Se è pur vero, infatti, che all'interno della prosa selvatichiana esistono delle locuzioni ricorrenti, che ci permettono di respirare, alla lettura, una certa aria di famigliarità, è altrettanto documentato che molti di questi possibili 'indizi' attributivi risultano in realtà fuorvianti, perché, come vedremo a breve, placidamente fatti propri da altri autori, influenzati dallo stile retorico del già celebre (e temuto) marchese.

La stessa produzione di Selvatico conosce inoltre una tale varietà di generi, dalla cronaca d'arte alle recensioni bibliografiche, dai racconti alle lettere recriminatorie, dagli scarni bollettini informativi a dei veri e propri saggi di storia dell'arte, che alcune varianti di registro sono determinate dalle esigenze proprie dello stile narrativo adottato, impedendo talora il riconoscimento di un vocabolario abituale al nostro. Possiamo facilmente esemplificare il suo brillante polimorfismo sti-

listico, capace di adattare di volta in volta la prosa alle caratteristiche del foglio ospitante, attraverso un veloce confronto tra due articoli, apparsi su due giornali di diversissima destinazione: lo splendido raccontino che 'illustrava' l'incisione, ad opera di Domenico Gandini, del dipinto *Giovanni Bellini e Antonello di Messina* di Antonio Zona, pubblicato nel IV volume della lussuosa strenna artistica «Gemme d'Arti Italiane» nel 1848[1], e un altro intervento, ancora su Zona, di quattro anni precedente e previsto questa volta per la «Gazzetta Privilegiata di Venezia» – quel 'privilegiata', perché poteva pubblicare, previa concessione censoria, gli atti ufficiali del governo austriaco[2].

Per il primo dei due interventi ho usato volutamente il termine 'illustrare', poiché d'uso all'epoca per indicare il lavoro dei letterati, chiamati appunto a far luce sulle opere d'arte con le loro spiegazioni[3]. E pure, constatavano i contemporanei, non sempre gli scrittori adempivano al compito di descrivere il quadro o la scultura riprodotti: più di sovente i loro contributi tendevano a tralignare verso l'*ékphrasis* o il racconto ispirato, stilisticamente piacevoli e di facile consumo, ma che celebravano – scriveva lo sconosciuto Pier Murani, collaboratore del «Giornale Euganeo» nel 1845 – «un capo d'opera ideale che il prisma dell'infiammata fantasia» aveva dipinto ai loro sguardi, arrivando

---

[1] P. Selvatico, *Giovanni Bellini fingendosi un senatore veneziano si fa ritrarre da Antonello da Messina per sorprendere il segreto della pittura ad olio*, «Gemme d'Arti Italiane», 4, 1848, pp. 3-13. Per una panoramica delle incisioni di Domenico Gandini (notizie dal 1834 al 1855) cfr. <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/autori/8268/?current=2>. In merito alla strenna *Gemme d'Arti Italiane* cfr. oltre *infra* nota 42.

[2] P. Selvatico, *La partenza di Tobia e di Sara sua sposa dalla casa di Raguello – Quadro ad olio del sig. Antonio Zona*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1844, 170, pp. 694-5. Sulla «Gazzetta di Venezia» cfr. G. Berchet, *La Gazzetta di Venezia: saggio storico – Lettera al redattore della Gazzetta di Venezia Cav. Paride Zajotti*, Venezia, Tipografia della Gazzetta 1875, e C. Marin, *La voce della critica: la pubblicizzazione delle arti nella stampa lombardo-veneta (1800-1848)*, Treviso, Canova 2011, pp. 246-7.

[3] Sulla questione dell'illustrazione nella pubblicistica ottocentesca, cfr. i datati, ma fondamentali *Lettor mio hai tu spasimato? No. Questo libro non e per te. (Cesare Cantu, Margherita Pusterla, 1838): stampe romantiche a Brera*, Catalogo della mostra (Milano, 1979), a cura di M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, con la collaborazione di D. Falchetti; introduzione di P. Poli, Firenze, Centro Di 1979, e F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, parte terza: *Situazioni momenti indagini*, II: *Grafica e immagine*, Torino, Einaudi 1981, pp. 323-40.

a comporre degli articoli del tutto estranei a quanto effettivamente rappresentato sulla tela[4]. E Selvatico? Conscio che una relazione 'tecnica' avrebbe scontentato le aspettative dei lettori, in prima battuta conferì al proprio intervento le vesti facete di un aneddoto (tra gli altri, elogiato per il suo acume anche da Tenca)[5], strizzando così un occhio all'intrattenimento, scelta giornalistica di certo vincente per una strenna. Egli raccontava quindi il raggiro di Giovanni Bellini, che, mascheratosi da senatore della Serenissima, chiedeva ad Antonello da Messina di fargli un ritratto, per poterlo con comodità osservare mentre lavorava, nella speranza di carpirgli il segreto della pittura ad olio:

[Antonello] si fe' a cominciar il ritratto, disegnandone prima con gran diligenza e perizia la testa; disposti da poi sulla tavolozza certi colori unguentosi, i quali a mano a mano che uscivano dalle vesciche il Bellini li guardava colla bramosa curiosità di una damina che vede in mano d'una rivale una borsa di punto ignoto, cominciò a dipingere. Fu allora che gli occhi dell'insigne veneziano

[4] P. Murani, *Gemme d'Arti Italiane, Anno primo. Milano e Venezia coi tipi dell'I.R. Privileg. Fabbrica Nazionale di P. Ripamonti Carpano, 1845*, «Giornale Euganeo», 2/1, 1845, pp. 169-73. Collaboratore assiduo del *Giornale Euganeo*, Pier Murani è in realtà pseudonimo di un brillante articolista, dall'individualità tutt'oggi sconosciuta: la falsificazione del nome risulta da G. Sabbatini, *Drammi storici e memorie concernenti la storia segreta del teatro italiano contemporaneo*, 2 voll., Torino, Caffaretti 1864, I, p. 131, che però non rivela chi si celi dietro tale formula. In relazione al problema delle Strenne ed alla loro incapacità di farsi autentiche latrici di un rinnovamento critico, riducendo anzi spesso la prassi espositiva a mero contorno dell'illustrazione figurata, cfr. C. Tenca, *Album. Esposizione di belle arti in Milano*, «Corriere delle Dame», 41/72, 1841, pp. 569-70; Id., *Pubblicazioni artistiche. L'Album e le Gemme*, «Italia Musicale», 1/25, 1847, pp. 194-6; Id., *Album. Esposizioni di belle arti in Milano ed altre città d'Italia, anno XII*, «Il Crepuscolo», 1/47, 1850, pp. 187-8 (su cui A. Palermo, *Carlo Tenca: un decennio di attività critica 1838-'48*, Napoli, Liguori 1967, e C. Tenca, *Saggi sull'editoria popolare (1845-59): Delle strenne e degli almanacchi*, a cura di A. Cottignoli, Napoli, Liguori 1995), G. Rovani, *Le Strenne dorate e gli Album di Belle Arti*, «Gazzetta di Milano» 1859, 11, p. 41 (su cui V. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, LED 2004), e in sintesi Marin, *La voce della critica*, pp. 24-6.

[5] C. Tenca, *Scritti d'arte 1838-'59*, a cura di A. Cottignoli, Bologna, CLUEB 1998, p. 168. Cfr. in proposito T. Leati, *Le «Gemme d'Arti Italiane». Una Strenna artistica milanese nell'Italia preunitaria (1845-61)*, 2009. Consultabile all'URL: <http://gemmedartitaliane.com/texts/Monografia%20Gemme%20d'arti%20italiane%20solo%20testo.pdf> (maggio 2015).

non si staccarono più dalle mani e dalla tavolozza del Messinese, sperando di poter coll'osservazione attenta sorprendere il gran segreto. Infatti non andò guari che lo vide intingere il pennello in una specie d'olio che mandava odor di mastice, poi vide che questo stesso olio egli versava sopra le mestiche medesime per meglio diluirle, né perché con tale operazione quelle diventassero più liquide, acquistavano per questo la stessa scorrevolezza propria alle tinte diluite con l'acqua ragia. Allora da vero uomo di mestiere com'egli era, indovinò tosto che quell'olio doveva essere stato cotto a lento fuoco insieme al mastice per farne uscire una specie di vernice, e che i colori stessi aveansi dovuti macinare con quella. Accortosi poi come il colore, disteso sulla tavola non venisse assorbito dalla imprimitura, e rimanesse lucido quanto unguento, disse lietamente dentro da sé: «Buon uomo ti ho colto: quelle tue mestiche e quel liquore è vernice bella e buona di mastice e di olio cotto: fra pochi giorni vedrai se ho saputo accoccartela bene![6]

Come dimostra il brano citato, nonostante i toni faceti, il discorso di Selvatico risulta anche impeccabile dal punto di vista storico: con sapienza egli framezza al racconto competenti informazioni sulle origini delle pittura ad olio, conseguendo così, insieme al diletto, anche il fine dell'utile[7].

Nel secondo dei testi oggetto della nostra indagine, pensato per il giornale ufficiale del Regno, Selvatico si impegnava in una veloce conferma delle preferenze della giuria, che nella recente esposizione accademica aveva premiato il dipinto di Zona, artista che risulta particolarmente apprezzato dal nostro[8]. Quindi il marchese rivolgeva un applauso all'ardire del giovane artista:

Poco badando a quelli che ridono di chi studia od ammira le ingenue maniere de' pittori del trecento e del quattrocento, allorché in un suo viaggio d'Italia vide i miracoli della fiorentina e dell'umbra scuola, sentì ancor più dentro dell'elevato animo suo che quelli erano gradini a salire sino alle difficili e misteriose armonie del vero; s'avvide che su quei gradini medesimi avea posato Raffaello

[6] Selvatico, *Giovanni Bellini*, p. 13.

[7] Per una discussione della narrativa selvatichiana (anche con riferimento al dipinto di Zona).

[8] In relazione all'interesse del marchese per Zona cfr. anche P. Selvatico, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nell'Esposizione Nazionale seguita in Firenze nel 1861. Osservazioni*, Padova, Antonelli 1862, p. 31, e Id., *Arte ed artisti: studi e racconti*, Padova, Libreria Sacchetto 1863, pp. 39-40.

prima di toccare la più alta vetta dell'arte; s'avvide infine che le bellezze del cinquecento erano figlie delle timide grazie del quattrocento, e che l'arte adulta e sovrana di Michelangelo fecondava nel seno il germe di quella corruzione che dié sì schifoso frutto nel secolo decimosettimo. Forte di così utile verità, e colla feconda meditazione, le vedute cose al proprio stile immedesimando, dié vita a dipinti da' quali trasparivano senza ombra d'imitazione, la corretta severità dei Perugini e dei Ghirlandai[9].

Rispetto al più colorito intervento per la strenna, l'articolo per il quotidiano focalizza in maniera più diretta i moniti pedagogici di Selvatico, il quale certo prevedeva per questo testo una diffusione maggiore rispetto alla ristretta *élite* degli acquirenti delle costosissime *Gemme*, ma era altresì consapevole delle differenti tempistiche di lettura, che avrebbero impegnato i pubblici dei due giornali: ripetuta e meditata la fruizione del periodico, frugale e spesso interrotta da altre incombenze quella del giornale, sede nella quale sottili giochi di specchi e rimandi sarebbero di certo passati inosservati[10].

***

Testimoniato il polimorfismo stilistico di Selvatico, cerchiamo di comprendere quali certezze ci derivano a livello di paternità testuale da sigle, potenzialmente appartenentigli, poste a segnatura di articoli ancora oggi di dubbia attribuzione.

Ad un'analisi comparativa tra i molteplici interventi certi di Selvatico, mi sembra quantomeno lecito contestare la paternità di articoli siglati con la sola iniziale S., tra gli altri impiegata anche dallo storico Agostino Sagredo, che in più di un'occasione si rivela consono alla dialettica critica del marchese padovano:

Quel lottare di opinioni diverse ed opposite, di oppostiti e diversi sentimenti, che è il carattere dell'età nostra, ferve anche nei campi dell'Arte. Dalle opinioni trasmodate, dai sentimenti che bollono fremendo, nascono le ire sconsigliate, allorché sentimenti ed opinioni abbiano la buona fede per fondamento. Quando servono di maschera ad orgogli o ad abbietti interessi, ne vengono male arti e laide colpe. Nell'un caso e nell'altro, ne scapitano la ragione e la

---

[9] Selvatico, *La partenza di Tobia*, p. 694.

[10] Sulle voraci modalità di consumo della stampa giornalistica, cfr. i precoci interventi di F. Pezzi, *Il pubblico*, «Gazzetta di Milano», 1819, 12, pp. 45-6.

verità, pericola il bene sicuro dell'umana famiglia, e si diminuiscono quei diletti dai quali è infiorata la vita.
Le sette che pugnano sui campi dell'Arte non sono meno iraconde né intolleranti meno, di quello che fossero iraconde e intolleranti le sette che hanno diviso le religioni e le nazioni. Dalle quali, per certo, non venne alcun onore agli uomini, né alcun giovamento[11].

La stessa sigla S. viene talvolta impiegata dal più giovane dei fratelli Sacchi, Giuseppe[12], che pur quasi coetaneo di Selvatico – anzi, per l'onor di cronaca, di un anno più giovane – conserva, soprattutto nella prima fase della sua attività, un linguaggio particolarmente forbito, memore dell'erudizione settecentesca, che facilmente ci fanno distinguere i suoi contributi da quelli del marchese padovano. Tutt'altro dire per il più anziano Defendente[13], che mette in atto una dialettica affatto degna dei migliori romanzieri dell'epoca, tanto da anticipare, con il suo stile ferino e incredibilmente mutevole, trovate espressive, che saranno poi di Balzac o Zolà. Penso in particolare ai suoi celebri squarci sulla variegata conformazione sociale e tipologica dei sempre più numerosi visitatori, che affollavano le annuali esposizioni accademiche a Venezia, come a Brera e via via in ogni parte d'Italia[14]: se certe ricercate costruzioni linguistiche e lo spirito arguto, che accompagna Defendente nelle sue precoci condanne della mercificazione artistica

---

[11] A. Sagredo, *Episodio della strage degli innocenti, quadro ad olio di Natale Schiavoni*, «Gemme d'Arti Italiane», 1, 1844, pp. 39-48. Su Sagredo (1798-1871), promotore della Società Veneta di Belle Arti e professore di estetica all'Accademia lagunare, cfr. F. Nani Mocenigo, *Della letteratura veneziana del XIX secolo. Notizie e appunti*, Venezia, s.n. 1901, pp. 94-8.

[12] Giuseppe Sacchi (1804-1891) fu educatore e pedagogista, di origini pavesi, ma operante a Milano. Cfr. E. Belgiojoso, *Giuseppe Sacchi. Commemorazione al Cimitero Monumentale, 7 marzo 1891*, Milano, s.e. 1891, e L. Gallavresi, *Giuseppe Sacchi: commemorazione letta nell'adunanza solenne del r. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, Milano, Bernardoni 1891.

[13] Defendente Sacchi (1796-1840) fu un brillante giornalista pavese, impegnato in molteplici quotidiani e riviste d'area lombarda, particolarmente sensibile alle istanze della modernità (cfr. *Defendente Sacchi filosofo, critico, narratore*, presentazione di E. Gabba, D. Zanetti, Milano, Cisalpino 1992).

[14] D. Sacchi, *Le Belle Arti e l'Industria in Lombardia nel 1834. Relazione*, Milano, Visaj 1834 (ora in *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli, Ricciardi 1998, pp. 337-40).

già preannunciantesi in queste onnivore rassegne dei primi decenni del secolo – poi evidente a partire dagli anni Cinquanta, quando la questione assunse davvero una portata nazionale, coinvolgendo un po' tutti i pubblicisti, indipendentemente dal credo estetico professato, come Tenca e Rovani, Mongeri e D'Arco (in testa alla colonna, ovviamente, il nostro Selvatico)[15] – potrebbero talvolta indurre a confusione circa la paternità di questi interventi, la sigla D.F., con cui il giornalista pavese siglava inderogabilmente i suoi contributi, viene a sanare ogni dubbio, soprattutto quelli potenzialmente generati dalla concomitante presenza dei due nella redazione originaria, quella convocata dall'incontenibile Giacinto Battaglia, della prestigiosa «Rivista Europea»[16].

Nei suoi, peraltro sporadici, interventi per la «Gazzetta di Venezia», Pietro Selvatico adottò tradizionalmente una firma riconoscibile, con sola puntatura del nome. Così il suo famoso articolo sull'archi-

---

[15] Cfr. in particolare C. Tenca, *Esposizione di Belle Arti nell'I.R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea», n.s. 4/2, 1846, pp. 340-6; Id., *L'arte e gli artisti contemporanei*, «L'Italia Musicale», 1/18, 1847, pp. 139-40; G. Rovani, *Esposizione di Belle Arti nelle sale del Palazzo di Brera*, «Gazzetta Ufficiale di Milano», 1855, 221, pp. 821-2; Id., *Introduzione*, «Album», 17, 1855, pp. 7-16; Id., *Esposizione di belle arti nel Palazzo di Brera. I*, «Gazzetta di Milano», 1864, 247, pp. 985-6; G. Mongeri, *Di alcune opere di belle arti eseguite in Milano nel 1845*, «Rivista Europea», n.s., 3/2, 1845, pp. 719-28; C. D'Arco, *Delle moderne società di belle arti istituite in Italia*, «Rivista Europea», n.s., 5/1, 1847, pp. 427-52. La questione è riassunta in *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860*, a cura di F. Bernabei, C. Marin, Treviso, Canova 2007, pp. 91-100.

[16] Nata dalla fusione de «L'Indicatore Lombardo» e «Ricoglitore Italiano e Straniero», la «Rivista Europea» accorpò i migliori talenti delle due redazioni, rinfrescandoli con nomi nuovi specie di area veneta, sotto la direzione di Giacinto Battaglia (1803-59), irrefrenabile giornalista milanese, che nel 1844 ne cedette la guida a Gottardo Calvi, quindi sostituito da Ignazio Cantù. Sul periodico cfr. i contributi di P. Sartori, *La critica d'arte nella «Rivista Europea»,1838-1847*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1980-1, e F. Bernabei, *Critici d'arte nella «Rivista Europea» (1838-1847)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 160, 1982, pp. 115-32, particolarmente attenti agli interventi di argomento storico-artistico contenuti. Per Battaglia cfr. la voce, a cura di M. Quatrucci, in *DBI*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, VII, 1965, pp. 216-7; il breve profilo presente in Marin, *La voce della critica*, pp. 213-4; M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, presentazione di M. Infelise, Milano, Franco Angeli 2012, *passim*.

tettura japelliana, pubblicato sul giornale in data 30 agosto 1838 con indirizzo all'amico Jacopo Cabianca[17]: il modesto titolo *Architettura* contempla un intervento elogiativo della nuova impresa di Giuseppe Jappelli presso il Caffè Pedrocchi, con la sua geniale «trovata» del «Pedrocchino» in pieno stile gotico elisabettiano.

Sempre a firma P. Selvatico, quattro anni dopo il nostro marchese pubblica due importanti interventi di restauro architettonico, il primo indirizzato ad Agostino Sagredo in relazione all'imbiancatura della Basilica di S. Antonio a Padova (10 agosto 1842)[18], l'altro ad Alexis-François Rio circa l'urgenza di istituire un organismo di tutela a favore dei monumenti veneti (16 dicembre 1842)[19], in grado di salvaguardarli da quegli «imbiancatori» che (avrebbe ricordato anni dopo la scrittrice Luigia Codemo di Gerstenbrand) «imbiancava[no] dappertutto la sua Padova» ed egli, «irritatissimo», «chiamava tal farnetico – la febbre bianca»[20].

L'anno seguente la partecipazione di Selvatico all'impresa locatelliana si fa appena più consistente, con almeno due articoli firmati: *La partenza di Tobia e di Sara sua sposa dalla casa di Raguello – Quadro ad olio del sig. Antonio Zona* (30 luglio 1843)[21] e *Booz e Ruth, primo dipinto ad olio del sig. Jacopo de Andrea, acquistato dalla signora contessa Eskeles Wimpffen* (14 agosto 1843)[22], entrambi sottoscritti P. Selvatico, mentre il pur certo *Sulla lettera prima del dott. Tommaso Paoli in difesa della Storia della pittura italiana del prof. Rosini,*

[17] P. Selvatico, *Architettura. A Jacopo Cabianca*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 139, 30 agosto 1838, pp. 555-6.

[18] P. Selvatico, *Belle Arti*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1842, 179, pp. 713-5.

[19] P. Selvatico, *Al professore A. dottor Rio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1842, 283, pp. 1137-8. In merito alle relazioni tra Selvatico e Rio, cfr. il contributo di Martina Visentin in questo volume.

[20] L. Codemo, *Pagine famigliari, artistiche, cittadine (1750-1850)*, Venezia, Visentini, 1875, p. 257. Per parte sua Selvatico riservò alla conterranea prolifica scrittrice alcuni elogi in occasione dell'uscita del romanzo *La rivoluzione in casa. Scene di vita italiana*, edito a Treviso nel 1869 (P. Selvatico, *La rivoluzione in casa. Scene della vita italiana, per Luisa Codemo-Gerstenbrand, Venezia, 1869*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», 14/5, maggio 1870, pp. 153-6).

[21] Selvatico, *La partenza di Tobia.*

[22] P. Selvatico, *Booz e Ruth, primo dipinto ad olio del sig. Jacopo de Andrea, acquistato dalla signora contessa Eskeles Wimpffen*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1843, 185.

Considerazioni, apparso il 7 agosto[23], non risulta firmato, forse perché riprodotto su iniziativa del compilatore Locatelli, il quale, dopo essersi cimentato in prima persona nell'agone critico in relazione all'annuale esposizione organizzata dalla locale Accademia nel 1836, pensò bene, considerati gli esiti della sua impresa[24], di cedere ad altri (tra cui Alessandro Zanetti e Francesco Zanotto) oneri, onori, ma soprattutto disonori, derivanti dall'impegno esegetico allorché così fortemente impacciato da rivalse nazionalistiche e di scuola.

Rinviando per gli altri interventi di Selvatico presenti nel giornale (sempre firmati P. Selvatico) alla bibliografia che accompagna il volume, mi sia concesso, prima di procedere con gli altri potenziali acronimi adottati dal nostro, un appunto su un precoce articolo a sigla P. relativo alle belle arti veneziane comparso sulla «Gazzetta di Venezia» già nel 1822, che però, salvo un adeguato riscontro archivistico, non oserei attribuire a Selvatico, quale suo primo vagito letterario[25]: molto più probabile che la sigla celi un'altra identità, a noi sconosciuta, escludendo anche il futuro corrispondente locatelliano Pietro Chevalier, generalmente siglantesi P.C.[26], e quel Pier Alessandro Paravia, pur in questo torno d'anni frequente collaboratore del quotidiano, il quale preferiva però firmarsi con tutte e tre le iniziali del nome, P.A.P[27].

---

[23] P. Selvatico, *Sulla lettera prima del dott. Tommaso Paoli in difesa della Storia della pittura italiana del prof. Rosini, Considerazioni*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1843, 178 sgg.

[24] Per le polemiche derivanti dall'impegno locatelliano in campo critico, cfr. *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860*, pp. 132-3, e i relativi testi antologizzati.

[25] P., *Belle arti – Pittura*, «Gazzetta di Venezia», 1822, 62.

[26] Pietro Chevalier (1795-1864), giornalista ed incisore, fu collaboratore di Locatelli alla «Gazzetta di Venezia» ed a «Il Vaglio» nella prima metà degli anni Trenta, mentre dal 1840 si trasferì a Trieste dove collaborò a «La Favilla». Su di lui cfr. A.P.V. Baggio, *Pietro Chevalier, 1795-1864. Scritti d'architettura*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2001-2, e il breve profilo biografico in Marin, *La voce della critica*, p. 217.

[27] Pier Alessandro Paravia (1797-1857), apprezzato biografo anche canoviano (si vedano le sue *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova* edite a Venezia nel 1822), collaborò a diversi giornali veneti fino al suo trasferimento a Torino nel 1832, dove fu impegnato attivamente anche in politica (cfr. l'introduzione di R. Varese in P.A. Paravia, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova*, ed. anast. a cura di R. Varese, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo 2001, pp. vii-xlii).

Era peraltro prassi del giornale ospitare anche contributi anonimi di sporadici inserzionisti ovvero testi siglati, giunti dai lettori del foglio, talvolta originanti dei succosi scambi d'opinione, non sempre in toni amichevoli, con il compilatore.

E. non è sigla frequentata dal nostro, che non pare neppure affezionato alla sola abbreviazione dei due cognomi, S.E. o E.S., pur impiegata in corrispondenza di una novella proto-selvatichiana pubblicata sulla rivista «La Fama», giornale teatrale e di mode gestito da Pietro Cominazzi, nel luglio del 1839[28], nella quale l'autore forniva un succoso ritratto dell'allievo rembrandtiano Govert Flinck, che lo stesso Selvatico non lesinerà dei suoi favori nella successiva *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1856), proprio in corrispondenza del più celebre artista olandese[29]. È pur vero che la medesima sigla compare in relazione ad un intervento di poco successivo, legato al riconoscimento dei dipinti antichi[30], che non ha davvero nulla a che vedere con la metodologia attributiva propria del nostro, tramite il quale possiamo facilmente disconoscere alla sua paternità anche il citato racconto d'artista.

Anche la sola iniziale P. non sembra essere impiegata da Selvatico, che le preferì piuttosto l'accompagnamento con la sigla del cognome.

Per le formule P.S. e P.E.S., solitamente utilizzate e relative ad una variegata messe d'articoli già debitamente paternizzati, occorre ricordare due interventi ancora dubbi, apparsi nel 1837 sul settimanale di musica teatri e varietà «Il Figaro», diretto da Giacinto Battaglia, che contò tra i redattori Pietro Cominazzi, Luigi Malvezzi e il conte, poi intimo verdiano Opprandino Arrivabene[31] – appartengono a questi

[28] E.S., *Govaert Flinck*, «La Fama», 4/85-86, 1839. «La Fama» fu un giornale di varie amenità diretto da Pietro Cominazzi, che riprendeva nel titolo il celebre motto alfieriano «Chi dà fama? – I giornalisti». Durò una quarantina d'anni, dal 1836 al 1877, caratterizzandosi vieppiù come una rivista dagli interessi spiccatamente teatrali: la materia artistica risulta contemplata soltanto nei primi due decenni nelle forme del commento critico, della rassegna bibliografica e di interventi biografici o novellistici.

[29] P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, 2 voll., Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852-56, II, 1856, p. 885.

[30] E.S., *Modo di riconoscere i quadri antichi*, «La Fama», 4/118, 1839.

[31] In origine chiamato «Il Barbiere di Siviglia» (1832-4), «Il Figaro» (1835-47) fu un raffinato settimanale di musica e teatri, diretto da Giacinto Battaglia, capace di aprirsi anche ad interessanti interventi di tipo letterario e storico-artistico, specie in relazione ad avvenimenti di cronaca.

una serie di sagaci recensioni alle contemporanee rassegne braidensi, davvero di piacevole lettura[32].

Il primo dei due testi, cui si è fatto cenno, è una polemica risposta alla pratica critica di Pier Luigi Malvezzi, assiduo collaboratore del giornale, che, a discapito di una inadeguata preparazione nella materia artistica, non lesinò mai le sue pungenti battute ai giovani talenti, impegnati nell'annuale esposizione braidense[33]. L'altro, relativo alla statua del professor Aristodemo Costoli *L'Angelo de' Sepolcri*, è in realtà siglato P.I.S.[34], ma in considerazione dei contenuti e dello stile, con cui sono espresse le riserve nei confronti di una plastica ancora legata ad un principio di bello ideale, ormai dato per superato, sono indotta a credere si tratti in realtà di un refuso per P.E.S. – oltretutto su Costoli Selvatico sarebbe intervenuto in toni vicini a quelli espressi qui in un articolo per la «Rivista Europea» del 1841 e in *Dell'arte moderna a Firenze* (1844)[35].

Indubitabilmente la firma preferita da Selvatico fu però quella, riconoscibilissima, data dalla puntatura del nome accompagnato dal cognome per esteso: con questa formula, appena trentenne, sottoscrive i primi interventi pubblicistici, riservati al «Giornale di belle arti e tecnologia», la fragile impresa cicognariana (durò meno di un biennio, dal 1833 al 1834), che per gli interessi formativi nei confronti delle giovani generazioni di artisti fu ricettacolo ideale delle precoci esternazioni didattiche selvatichiane[36]. Qui il nostro anticipò alcune

---

[32] Opprandino Arrivabene (1805-1887) partecipò a «Il Figaro» dal 1835 al 1838 in sostituzione dell'iniziale collaboratore Francesco Regli, voltosi alla fondazione dell'autorevole giornale di critica teatrale «Il Pirata».

[33] S.P., *Al pregiatissimo signor P. Luigi Malvezzi*, «Il Figaro», 10/79, 1845, pp. 314-5. Abate e collezionista milanese, Luigi Malvezzi rieditò alcuni dei suoi interventi giornalistici in volume con il titolo *Raccolta di articoli artistici: editi ed inediti* (Milano, Guglielmini e Redaelli 1842), consultabile online all'URL <https://archive.org/details/raccoltadiarticooomalv> (maggio 2015).

[34] P.I.S., *L'Angelo de' sepolcri. Statua del Prof. Aristodemo Costoli*, «Il Figaro», 2/89, 1837, pp. 354-5.

[35] P. Selvatico, *Note alla traduzione di Frédéric Mercey, La pittura e la scultura in Italia*, «Rivista Europea», 4/3, 1841, pp. 23-28, e Id., *Polemica letteraria*, «Il Gondoliere», 9/68-75, 1843, pp. 269-71, 273-4, 279-80, 283-4, 285-6, 289-90, 294-5, 298: 274. Aristodemo Costoli (1803-1871) è peraltro l'autore dell'infausto restauro del *David* michelangiolesco a base di cloridrico, compiuto nel 1843, con i prevedibili danni alla superficie marmorea.

[36] Sul «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», cfr. Marin, *La voce della critica*, p.

Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo, poi continuate nel volume del 1836[37], impostando così una polemica, in seguito destinata a più convincenti affondi, contro l'imitazione classica ed il materialismo ad essa collegato, e favorendo insieme una pur prudente accettazione del gotico, sostenuta dal suo indubitabile carattere simbolico-religioso.

Lo stesso stilema certifica gli interventi di Selvatico nel periodico veneziano «Il Gondoliere» di Luigi Carrer[38], una pubblicazione di un discreto livello culturale, non priva di interesse per la materia artistica – in particolare per le notizie fornite sulle annuali esposizioni dell'Accademia veneziana –, per la quale il marchese padovano stese alcune acute recensioni di opere d'arte contemporanee, poco in linea con il carattere modaiolo della rivista stessa e degli interventi che ospitava, ma affatto rispondenti al suo palato[39]: significativo in tal senso l'articolo relativo al dipinto di Francesco Podesti *Il giudizio di Salomone*, apparso sul primo numero del 1843 (anno IX della rivista)[40], di cui altri giornalisti (Baruffi, Cavezzali, Malvezzi, ma anche il poeta trentino Giovanni Prati) anda-

343; A. Auf der Heyde, *Cicognara, il «Giornale di Belle Arti» (1833-1834) e la cultura architettonica della restaurazione*, «Studi neoclassici», 2, 2014, pp. 113-28.

[37] P. Selvatico, *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», 1/4, 1833, pp. 169-90; 1/6, pp. 311-33, mentre per il volume Id., *Sulla architettura padovana del secolo decimoquarto. Memoria letta nell'I. R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova nella tornata del 26 giugno 1832 […]. - Estratta dal volume IV. dei nuovi saggi dell'accademia suddetta*, Padova, Minerva 1836.

[38] In merito alle travagliate vicende de «Il Gondoliere» (1833-48), una delle pubblicazioni più diffuse nel Veneto prequarantottesco, cfr. J. Ferin, *«Il Gondoliere» sulle arti figurative*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2004-5, e Marin, *La voce della critica*, pp. 344-6.

[39] P. Selvatico, *Il giudizio di Salomone. Quadro ad olio del cav. Francesco Podesti. Eseguito per commissione di S. M. il re di Sardegna*, «Il Gondoliere», 11/1, 1843, pp. 3-4; Id., *I giochi delle ninfe di Diana dipinti a fresco dal cav. Pietro Paoletti in una delle sale dello stabilimento Pedrocchi in Padova*, «Il Gondoliere», 11/32, 1843, pp. 127-8; Id., *Polemica letteraria* (relativi alla polemica con Rosini per la sua *Storia delle pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa, presso N. Capurro 1839-47) 11/68, 1843, pp. 269-71, n. 11/69, pp. 273-4, 11/70, pp. 279-80, 11/71, pp. 283-4, 11/72, pp. 285-6, 11/73, pp. 289-90, 11/74, pp. 294-5, 11/75, pp. 298; P.S. [Selvatico?], *Un nuovo quadro in Battistero a S. Marco rappresentante il Ripudio di Agar*, «Il Gondoliere», 15/43, 1847, pp. 1014-5.

[40] Selvatico, *Il giudizio di Salomone*.

vano tessendo i più alti elogi, in un'acritica rettifica degli apprezzamenti del pubblico e delle ufficialità accademiche ed amministrative – su tutte il committente, Carlo Alberto di Savoia[41]. Nient'affatto disposto a belare con il gregge, Selvatico rendeva palese la smaccata convenzionalità del quadro di Podesti, artificioso ed accademico al punto da far sembrare quasi sgangherate le pose dei protagonisti: «Quando al pennello, come alla penna, non si fa guida il vero, ma invece quella impudica cantoniera delle arti, la convenzione, l'affetto sfugge di mano all'artista, e, come l'Alcina dell'Ariosto mutata in vecchia ringhiosa, apparisce sotto le luride sembianze della esagerazione»[42]. Un paragone che gli alfieri di Podesti non accolsero certo di buon viso: ma delle loro risentite risposte non è questa sede da dar conto ...

Selvatico P. in alternanza a P. Selvatico sottoscrive inoltre gli articoli per le lussuose strenne gemelle «Gemme d'Arti Italiane» e «Album» (Canadelli), dai rivestimenti in velluto e le legature in tartaruga incise in argento od oro[43]: ai necessariamente facoltosi acquirenti di queste testate, Selvatico, chiamato a partecipare all'impresa, insieme a Tenca, Locatelli, Sagredo, Mauri, dall'amico letterato Andrea Maffei[44], offrì, come abbiamo già avuto modo di constatare, alcune delle sue argute considerazioni sull'importanza del vero in pittura, ammantate nei toni faceti di novelle d'artista – quasi un messaggio in codice per chi 'avesse orecchie per intendere'. Nel suo primo intervento sulle «Gemme» a

[41] Sugli schieramenti critici indotti dall'opera di Podesti, cfr. *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860*, pp. 198-99, e Marin, *La voce della critica*, p. 177.

[42] Selvatico, *Il giudizio di Salomone*, p. 6.

[43] Per un panorama generale delle strenne illustrate dell'Ottocento cfr. G. Baretta, G.M. Griffini, *Strenne dell'Ottocento a Milano*, Milano, Scheiwiller 1986. In particolare sulle «Gemme», la lussuosa rivista annuale di Paolo Ripamonti Carpano edita dal 1844 al 1859, cfr. S. Fusari, *Editoria e cultura a metà Ottocento: le «Gemme d'Arti Italiane» (1845-1861)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2001-2; C. Marin, *La pittura di genere nelle «Gemme d'Arti Italiane»*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno (Milano, 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero 2007, pp. 197-214; Leati, *Le «Gemme d'Arti Italiane»*. Sugli «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano» (1837-60), cfr. Marin, *La voce della critica*, p. 337.

[44] Per gli interessi artistici dello sfortunato marito di Clara, cfr. *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Catalogo della mostra (Riva del Garda, 1987), a cura di M. Botteri, B. Cinelli, F. Mazzocca, Trento, Temi 1987; più in generale su di lui, cfr. il bel volume di M. Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Museo Civico 1999.

commento del quadro di Eugenio Bosa *L'apertura di una nuova osteria* (1844)[45], il marchese non risparmiava infatti una tirata d'orecchi a quei collezionisti che continuavano ad investire i propri denari in quadri d'argomento storico o religioso – neanche a parlare degli attempati adoratori delle Veneri o degli Adoni! –, senza ravvedersi delle grandi potenzialità della pittura di genere, capace di commuovere ed educare, sollevare gli animi verso «nobili intendimenti e confortatrici virtù»[46]: ma era comunque un rimprovero cauto, quasi sussurrato, che faceva seguito al dovuto encomio delle iniziative benefiche avviate dalla moderna filantropia; niente dunque da scontentare troppo i 'munifici' lettori.

Risultano prive di sottoscrizione in testo, ma debitamente attribuite nell'indice del volume a C. (per Conte) E. Selvatico le celebri *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia*, apparse sull'«Indicatore» di Giacinto Battaglia nel corso del 1837[47] (dove peraltro l'anno precedente era stata pubblicata una recensione del saggio *Sulla cappellina degli Scrovegni*, a sigla C.C., corrispondente a Cesare Cantù)[48], nello stesso anno riedite in forma di volumetto autonomo e poi ripubblicate, in vesti originali, nei pensieri *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, del 1842[49]: era diffusa peraltro nel periodico la pratica di indicare partitamente i meriti dei collaboratori (tra cui Opprandino Arrivabene, Tullio Dandolo, Ignazio Cantù)[50] ovvero, consuetudine non sempre accolta dal gior-

---

[45] P. Selvatico, *L'Apertura d'una nuova osteria, quadro ad olio di Eugenio Bosa per commissione del Signor Hirschell di Trieste*, «Gemme d'Arti Italiane», 1, 1844, pp. 15-24.

[46] Più in generale sull'importanza acquisita dalla pittura di genere negli interessi delle «Gemme», cfr. Marin, *La pittura di genere*.

[47] P. Selvatico, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare. Di C. E. Selvatico*, Milano, tip. e libr. Pirotta & C. 1837. Sull'«Indicatore» (1824-37, ma fino al '33 con il titolo «Indicatore Lombardo») e i suoi interessi storico-artistici, cfr. la scheda in Marin, *La voce della critica*, pp. 254-5.

[48] C.C. [Cantù], *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti. Osservazioni di Pietro Estense Selvatico*, «Indicatore Lombardo», s. V, 1/4, 1837, pp. 289-91.

[49] Selvatico, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia*; Id., *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, Padova, Seminario 1842.

[50] Su Arrivabene, cfr. *infra* nota 31. Tullio Dandolo (1801-1870) fu collaboratore

nalismo dell'epoca, le testate originali da cui erano tratti gli articoli riprodotti, spesso senza licenza.

È inoltre quasi sempre precisata l'autorialità (in genere con l'iniziale del nome puntata e il cognome esteso) dei fondamentali articoli pubblicati all'interno del «Giornale Euganeo», per i quali rinvio al contributo di Martina Visentin in questo volume[51], e sul «Caffè Pedrocchi», entro il quale Selvatico pubblicò alcuni interventi di taglio storico-critico su recenti acquisizioni raffaellesche, rapidi cenni su progetti contemporanei, pittorici o scultorei, anche di mano femminile (come nel caso della padovana Elisabetta Benato Beltrami, artista della quale, morto il suo primo biografo Antonio Meneghelli, Selvatico si premurò di mantenere alta la fama)[52].

Anche nella «Rivista Europea» i contributi di Selvatico sono debitamente sottoscritti, molte volte nella forma completa Pietro Selvatico (*L'Oratorio di San Giorgio. Cappella sepolcrale dei Lupi Marchesi di Soragna*, 1838, o *Della Suprema Educazione degli artisti. Discorso di*

di numerose riviste, dal «Giornale Euganeo» al «Caffè Pedrocchi», dalla «Rivista Europea» alle «Letture di famiglia»; su di lui grava il severo giudizio di Tommaseo, che lo dipinse come un dilettante compilatore di libri zeppi di osservazioni non sue (cfr. *Colloqui col Manzoni di N. Tommaseo, G. Borri, R. Bonghi seguiti da Memorie manzoniane di Cristoforo Fabris*, con introduzione e note di G. Titta Rosa, Milano, Ceschina 1954, p. 152). Per Ignazio Cantù (1810-1877), cfr. la voce, a cura di Luigi Ambrosoli, in *DBI*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XVIII, 1975, pp. 344-6.

[51] Sempre con riferimento al «Giornale Euganeo», cfr. M. Visentin, *Pietro Selvatico (1803–1880): aspetti di stile e di lessico*, «Studi di Memofonte», 10, 2013, pp. 159-81.

[52] P. Selvatico, *Qualche altra osservazione sul fresco di Raffaello scoperto a Firenze*, «Il Caffè Pedrocchi», 1/3, 1846, pp. 22-3; Id., *Cristo deposto dalla Croce. Cartone del sig. Pietro Roi di Vicenza*, *ibid.*, 5, p. 37; Id., *La Vergine. Statua in marmo di Luigi Ferrari di commissione di S. E. il conte Andrea Cittadella-Vigodarzere*, *ibid.*, 32, pp. 251-2; Id., *Cristo deposto dalla Croce. Quadro ad olio della sig. Elisabetta Benato-Beltrami per la Chiesa di Tribano*, *ibid.*, 2/42, 1847, pp. 347-8; Id., *Il Cav. Pietro Paoletti*, *ibid.*, 45, pp. 378; Id., *A proposito di un dipinto ad olio del vicentino Pietro Roi figurante Cristo deposto dalla Croce*, *ibid.*, 48, pp. 401-3; Id., *Di alcuni modellini di creta e di terra cotta in casa Gherardini a Firenze*, *ibid.*, 3/1, 1848, pp. 4-6; S. [Selvatico?], *Incisione*, *ibid.*, 8, p. 59; S. [Selvatico?], *Antichità*, *ibid.*, pp. 59-60; S. [Selvatico?], *Architettura*, *ibid.*, pp. 60-1. Sul *Caffè Pedrocchi* (1846-48), spigliata rivista padovana legata all'enclave universitario, cfr. G. Toffanin Jr., *«Il Caffè Pedrocchi» periodico padovano*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Atti del convegno di studi (Padova, 1977), a cura di G. Mazzi, 2 voll., Padova, Liviana 1982, I, pp. 243-8.

Lodovico Luzi di Orvieto, 1841), in altri casi con l'iniziale del nome puntata (*Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*, 1841, o *Esposizione di belle arti in Venezia nell'agosto del 1842*, 1842)[53].

Non risultano in questa sede suoi tentativi di mascheramento, mossi da una delle molteplici ragioni, vuoi partitiche, vuoi emozionali, vuoi istituzionali, che per Luigi Carrer stavano alla base dell'indebito uso di anonimi e pseudonimi, praticato da tanti altri colleghi[54], e così debitamente sintetizzate da Antonio Piazza:

> Gli pseudonimi hanno le loro tinte graduali, e si dividono e usano alternamente l'anonimo oppure l'iniziale vera o falsa. Alcuni prendono la lettera per pudore, per timore della pubblicità, com'essi dicono, per viltà, per desiderio di vendetta, per procacciarsi infine il piacer singolare di dire oggi il contrario di ciò che hanno detto ieri [...]. I moderni non la cedono punto agli antichi nel piacer singolare di mascherarsi; perocché si potrebbe formare una ricca biblioteca di tutte le opere che sono state pubblicate sotto il velo dell'anonimo o degli pseudonimi, dacché il papiro, lo stiletto, la carta, la pergamena, l'inchiostro, la tipografia e la parola furono dati all'uomo per travestire o meglio per celare il pensiero, come diceva il signor de Talleyrand [...]. Egli è da notarsi del resto, che quando un autore è convinto d'aver dell'ingegno, il velo in cui si nasconde finisce sempre per lacerarsi, facendo più vivamente risplendere agli occhi del mondo il suo nome[55].

C'è comunque da dire che, dopo la solenne presentazione del caporedattore Giacinto Battaglia nei primissimi numeri della rivista, allorché annunciava l'illustre compartecipazione del marchese Selvatico alla redazione della parte propriamente artistica, ogni tentativo di nascondimento sarebbe stato facilmente svelato.

Ci sembra peraltro che da parte sua Pietro Selvatico non amasse particolarmente nascondere la mano, che aveva tirato il sasso, prestandosi prontamente ad indicare la responsabilità altrui: anche dei

---

53 Per l'elenco completo degli interventi selvatichiani nella «Rivista Europea» rimando alla bibliografia, che accompagna il volume.

54 L. Carrer, *Gli anonimi*, in *Prose e poesie*, 4 voll., Venezia, co' tipi del Gondoliere 1838, IV, pp. 143-8.

55 A.P. [Piazza], *Gli pseudonimi*, «Corriere delle Dame», 39/42, 1842, pp. 460-1. Sull'argomento, con opportuna indicazione di testimonianze originali, cfr. Marin, *La voce della critica*, pp. 209-11.

rari interventi polemici, pubblicati anonimamente, egli rivendicava immantinente la paternità, allorché ingenerassero fastidi all'artista o il letterato di turno, fatto oggetto delle acri staffilate del marchese padovano, ovvero una più ampia polemica su moralità e compiti del giornalismo, tema intorno al quale il nostro spese ampie, ripetute, spesso focose parole.

Rispetto però a interventi terzi sulla questione dell'eticità delle diversificate esperienze di (talvolta solo pseudo) critica d'arte che invadevano le pagine di ogni tipologia di foglio periodico – tanto da indurre anche testate a dichiarata vocazione melodica, come «I Teatri» (1827-31) di Giuseppe Barbieri e Giacinto Battaglia o il «Censore dei Teatri» (1829-48) dell'algido Luigi Privitali a riservare la debita attenzione alla produzione artistica contemporanea (ma la più chiara attestazione del fenomeno resta la dichiarazione di Antonio Piazza e Antonio Cazzaniga sul modaiolo «Corriere delle Dame» nel settembre 1834[56]) –, i richiami sulla moralizzazione della pubblicistica, espressi da Selvatico, si contraddistinguono per il fermo proposito educativo, che li sostiene, in un progetto di rinnovamento complessivo dell'attuale prassi esegetica, non limitato, come in molti altri casi, dall'esacerbarsi di occasionali rivalse personali, ma frutto di una coerente e matura riflessione insieme etica ed estetica, che, se pur non compiutamente formulata, risulta comunque consapevole e coerente nelle sue manifestazioni, tanto da riprodurre i medesimi moniti e le stesse recriminazioni in veste quasi immutate anche a distanza di molti anni.

Da un lato questo rappresentò un limite per il performare critico del pensiero selvatichiano, troppo viziato da compromissioni cattolico-populiste per conseguire un rapporto diretto con l'opera d'arte e con le più innovative tendenze di rinnovamento plastico in atto specie dalla metà del secolo; dall'altro testimonia che le sue considerazioni sulla responsabilità morale e civile insieme del critico d'arte non scaturirono dalla moda del momento, ma da un attento esame della condizione attuale e dalla piena consapevolezza della straordinaria influenza, che la stampa poteva esercitare sulle valutazioni del pubblico[57]. Con le sue acri denunce della condizione mercenaria cui era ridotto l'esercizio

---

[56] [A. Piazza, A. Cazzaniga], *Brera 1834. Pittura*, «Corriere delle Dame», 31/52, 1834, pp. 409-12. L'argomento viene debitamente affrontato in Marin, *La voce della critica*, pp. 15-57, cui rinvio per la precisazione delle fonti.

[57] Cfr. ancora Marin, *La voce della critica*, pp. 42-4.

critico, abbandonato agli eccessi elogiativi o denigratori di «amatori» legati al formalismo di valutazioni accademiche, ai capricci di «letteratuzzi encomiatori *a nativitate*, piaggiatori d'ogni vizio sociale, che impegnano la lode come il denaro ad usura, per averne un interesse eccessivo di un tanto per cento», o ai tornaconti di «giornalisti di professione, imparziali quanto lo possono essere genti che muovono la penna soltanto o per averne lucro o per guadagnare l'animo degli artisti e dei mecenati»[58]; con i suoi indefessi richiami alla funzione educatrice della critica d'arte, Selvatico contribuì in maniera determinante al riconoscimento della moderna funzione pubblica delle arti ed al conseguimento di una «lingua [artistica] potente e limpida», capace di «parlare non dimenticabile parola all'intelletto ed all'animo d'ogni uomo civile»[59]; infine, al faticoso affermarsi di una figura di critico d'arte professionale ed all'acquisizione di una piena consapevolezza delle sue responsabilità verso il pubblico.

Che non potevano essere celate al di sotto di indecifrabili sigle o falsificanti pseudonimi.

Chiara Marin

---

[58] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, pp. 462-6.

[59] *Ibid.*

La collaborazione con la «Rivista Europea» e i rapporti con l'ambiente milanese

Il debutto di Pietro Selvatico Estense nel panorama editoriale milanese data al 1837 e consiste in un lungo intervento pubblicato a puntate nei fascicoli di marzo, aprile, maggio e luglio della rivista letteraria «L'Indicatore»[1]. Il testo, intitolato *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia*, costituisce com'è noto il primo contributo critico su di un tema che troverà ben più ampia trattazione nei «pensieri» *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* del 1842 e presenta *in nuce* alcuni nuclei tematici che caratterizzeranno il pensiero di Selvatico negli anni a venire. Tra questi, si segnalano la critica della formazione accademica incentrata sulla copia dai modelli antichi, l'accento posto sulle «buone e sicure pratiche» garantite dal tirocinio nella bottega medievale, l'avversione per il classicismo illuminista (benché più sfumata che negli scritti successivi) e la predilezione per l'arte del Trecento e del Quattrocento, epoca in cui – a suo dire – i pittori «trasfusero la poesia della religione cristiana nei loro ispirati dipinti»[2].

Nel dibattito a più voci costituito dalla stampa periodica milanese le parole di Selvatico apparivano originali, ma non del tutto isolate. La battaglia antiaccademica – soprattutto nel campo dell'architettura – era stata sostenuta nei decenni precedenti da «Biblioteca Italiana», la testata filo-governativa e austriacante che, con un intervento di Madame de Staël, aveva innescato la polemica tra romantici e classicisti. Da questa tribuna il pittore scenico Paolo Landriani aveva

[1] L'articolo esce anche come 'estratto': cfr. P. Selvatico, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare*, Milano, Tipografia e Libreria Pirotta & C. 1837. Presso la Biblioteca Civica di Padova è presente un esemplare con annotazioni e correzioni dell'autore.

[2] P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, Padova, coi tipi del Seminario 1842. Si veda l'edizione anastatica, con postfazione e indici di A. Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale 2007.

invitato a recedere «dalla superstiziosa ed illimitata ammirazione di Vitruvio»[3], esacerbando la conflittualità con Carlo Amati, professore di architettura all'Accademia di Brera, e aveva salutato la «benedetta decadenza» dell'età paleocristiana, sostenendo la legittimità di ampliare il repertorio dei riferimenti stilistici in favore dell'architettura del Quattrocento lombardo, detta «bramantesca»[4].

Anche l'inclinazione per il mondo medioevale aveva trovato larga accoglienza sulle pagine dei periodici milanesi, ben prima degli interventi di Selvatico e del celebre articolo di Luigi Tatti sulle pagine della «Rivista Europea»[5]. In una recensione al testo sull'*Architettura civile* di Carl Friedrich von Wiebeking (Monaco 1827-31), un anonimo articolista della «Biblioteca Italiana» aveva sottolineato i pregi del gotico e il torto di chi lo voleva escludere dall'architettura contemporanea, ribadendo l'importanza degli aspetti materici del manufatto edilizio[6]. Sulle pagine de «Il Raccoglitore» la recensione dei *Monumenti di architettura e scultura del medioevo* di Joseph Fischer (Amburgo 1817) conteneva a sua volta l'affermazione che «il Cristianesimo influì molto sull'architettura»[7], mentre quella dedicata ai *Frammenti di architettura gotica* dell'editore Lampato (Milano 1831) aveva costituito l'occasione per sostenere che lo stile gotico «trae la propria origine dalla natura»

---

3 [P. Landriani], *Proemio*, «Biblioteca Italiana», 21, gennaio-marzo 1821, pp. 241-6. Per un quadro generale su questa rivista cfr. *La Biblioteca Italiana*, a cura di E. Oddone, Treviso, Canova 1975.

4 Cfr. E.P. Tondo, *L'invenzione del «bramantesco». La critica operativa di Paolo Landriani fra storia e progetto*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Milano, Mimesis 2002, pp. 371-84.

5 L. Tatti, *Dello stile gotico e delle questioni sulla sua applicabilità alle costruzioni moderne*, «Rivista Europea», n.s. 5/1, 1847, pp. 201-38. Cfr. in merito soprattutto, S. Della Torre, *Architetto e ingegnere: Luigi Tatti (1808-1881)*, Milano, Franco Angeli 1989.

6 Si veda la recensione a K.F. von Wiebeking, *Architecture civile, thèorique et pratique*, «Biblioteca Italiana», 49, gennaio-marzo 1828, pp. 342-51.

7 *Dell'architettura impropriamente detta gotica*, «Il Raccoglitore», 2, 1819, pp. 178-80. «Il Raccoglitore» era nato nel 1818 per iniziativa di Antonio Fortunato Stella, che negli anni precedenti era stato l'editore de «Lo Spettatore». Nel 1825 si trasforma in «Il Nuovo Ricoglitore», acquistando maggior nerbo grazie alla collaborazione di intellettuali come Cesare Cantù e Niccolò Tommaseo. Per un primo quadro sui periodici milanesi di questi anni, cfr. M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi 1980, in particolare le pp. 203-56.

che «tra molte nazioni si conobbe un grandioso, un bello solido e nel tempo stesso svelto che non degrada a raffronto de' prestigj dell'attica bellezza»[8]. L'attività di queste riviste letterarie, attraverso il sistema delle recensioni e delle segnalazioni bibliografiche, contribuiva del resto all'allargamento degli orizzonti culturali e favoriva un orientamento verso le tendenze europee[9].

In questo contesto, la rivista che accoglie quella che costituisce una delle prime *performances* pubblicistiche di Selvatico[10] non appare un contenitore del tutto indifferenziato. Anche a prescindere dal suo più o meno palese orientamento liberale, l'«Indicatore Lombardo» – poi, semplicemente, «L'Indicatore»[11] – era infatti sensibile alle sollecitazioni culturali che andavano nella direzione di un allargamento dei modelli espressivi[12]. Un orientamento che, nella Milano di quegli anni, era promosso principalmente dai «pittori di storia» e dai «pittori di scena», avvezzi alla pratica del «racconto di ambienti» (sul palcoscenico come sulla tela) e per questo orientati a promuovere la dimensione storica e a praticare la corrispondenza di scene e costumi con l'epoca degli eventi narrati[13]. Un orientamento che, proprio in quegli anni,

[8] Si veda la recensione, non firmata, in «Biblioteca Italiana», 64, ottobre-dicembre 1831, pp. 307-8.

[9] Su questi temi, si veda soprattutto G. Ricci, *L'interpretazione storiografica del periodo gotico in alcuni periodici della prima metà dell'Ottocento a Milano*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno di studi (Pavia, 1985), a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, 2 voll., Milano, Mazzotta 1989, I, pp. 338-46.

[10] Selvatico aveva esordito come pubblicista nel 1833 con due articoli relativi a *Notizie storiche sull'architettura padovana nei tempi di mezzo* pubblicati a Venezia ne «Il Giornale di Belle Arti» di Leopoldo Cicognara.

[11] L'«Indicatore Lombardo» nasce nel 1829 e muta il nome in «L'Indicatore» nel 1831. Cfr. in proposito A. Galante Garrone, *I giornali della Restaurazione 1815-1847*, in A. Galante Garrone, F. della Peruta, *La stampa italiana del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza 1979, pp. 3-241. Galante Garrone individua nel titolo un «nascosto richiamo» a «L'Indicatore Genovese» su cui scriveva il giovane Giuseppe Mazzini e riscontra sotto le innocenti sembianze di un giornale letterario uno spirito liberale.

[12] A titolo di esempio, nel 1837, «L'Indicatore» ospita un brano su *Le scuole e gli studj dell'artista e precipuamente del pittore nel mondo cristiano*, tradotto dal libro di De Wessenberg (*Die christlichen Bilder*), alcuni passi degli *Studi storici sul medioevo* di Montalembert e il capitolo su *I Templari*, tratto dall'*Histoire de France* di Michelet.

[13] Mi permetto di rinviare in proposito a G. D'Amia, *L'occhio e la ragione. Architetti*

aveva condotto alla monumentale iniziativa editoriale in 21 volumi dedicata a *Il Costume Antico e Moderno*, avviata dall'editore milanese Giulio Ferrario e destinata a costituire una delle più fortunate fonti iconografiche per la pittura medievalista[14]. Il mondo teatrale era del resto al centro degli interessi del commediografo Giacinto Battaglia, il proprietario dell'«Indicatore», che negli anni precedenti al 1837 – l'anno dell'intervento di Selvatico – aveva collaborato con la rivista «I Teatri» di Gaetano Barbieri, prima di fondare «Il Barbiere di Siviglia» (1832) e, successivamente, «Il Figaro» (1835)[15].

La centralità della pittura scenica, nella battaglia per l'affermazione di una maggiore libertà espressiva in campo artistico, emerge anche da un articolo pubblicato nel febbraio 1839 sulle pagine de «Il Politecnico», la rivista di Carlo Cattaneo. L'articolo *Dell'arte prospettica e principalmente della pittura scenica in Lombardia*, che in tempi recenti è stato convincentemente attribuito a Francesco Durelli[16], rivendica il primato della scuola prospettica lombarda e pretende sia soddisfatto il principio della *verosimiglianza* che impone «la stretta convenienza del concetto coll'argomento», ovvero la capacità di «serbare, nelle rappresentazioni delle arti tutte del disegno e della parola, il carattere del secolo, dei luoghi e dei costumi»[17]. A Francesco Durelli, professore di prospettiva a Brera[18], si deve infatti una fervida opposizione al classicismo ortodosso che allora imperava nella scuola di

---

e pittori prospettici nella Milano della Restaurazione, in *La cultura architettonica*, pp. 345-63.

[14] *Il Costume Antico e Moderno, ovvero la Storia del Governo, della Milizia, della Religione, delle Arti, Scienze ed Usanze, di tutti i popoli antichi e moderni provata con monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni*, Milano, Giulio Ferrario 1817-34. Compilato con l'aiuto di diversi collaboratori (Cesare Ferrario, Robustiano Gironi, Ambrogio Levati), il volume era organizzato su base geografica e storica.

[15] Galante Garrone, *I giornali della Restaurazione.*

[16] G. Ricci, *Dalla Grecia classica a Bramante: i modelli dell'invenzione*, in *La città di Brera. Due secoli di progetto scenico. Prospettive d'invenzione 1802-1861*, Milano, Giorgio Mondadori 1997, pp. 20-6.

[17] [F. Durelli], *Dell'arte prospettica e principalmente della pittura scenica in Lombardia*, «Il Politecnico», 1/2, 1839, pp. 158-66.

[18] Durelli è nominato «aggiunto» alla Scuola di prospettiva nel 1818 e nel 1826, alla morte di Giuseppe Levati, assume l'incarico di professore «supplente». La nomina in ruolo arriva nel 1838, lo stesso anno in cui Carlo Amati diviene titolare della cattedra di architettura.

architettura, oltre alla perorazione in favore dello stile bramantesco, che – per lui come per Cattaneo – costituiva il linguaggio più idoneo a soddisfare le sfide progettuali della modernità[19].

Ma torniamo a Pietro Selvatico che, in un panorama milanese tanto ricco di sollecitazioni, individua un interlocutore privilegiato in Cesare Cantù, cui attribuisce il merito del proprio «disnebbiamento», ovvero quello di avergli rivelato che il medioevo, lungi dal costituire «un'era di barbarie e di notte», era piuttosto il «tempo in cui era sorta l'aurora della civiltà»[20].

La relazione epistolare tra i due ha inizio nel marzo 1837 – in concomitanza con la pubblicazione della prima parte delle *Considerazioni* su «L'Indicatore» –, quando lo storico lombardo contatta lo studioso padovano con la richiesta di informazioni sulle «architetture che incontrastabilmente possano dirsi murate nelle epoche di Ezelino», nell'ambito delle ricerche per il suo libro *Ezzelino da Romano. Storia di un ghibellino* (Milano 1854)[21]. E si consolida con la proposta avan-

[19] Cfr., in particolare, l'articolo attribuibile a Durelli e Cattaneo, *Sulla piazza del Duomo di Milano. Osservazioni ad un articolo inserito nel fascicolo d'Ottobre degli Annali di Statistica* («Il Politecnico», 2/10, 1839, pp. 343-56) che, sostenendo il progetto di Giulio Beccaria in alternativa a quello di Carlo Amati, suggerisce di «uniformarsi a quello stile per eccellenza moderno e italiano, nel quale il genio di Bramante seppe fondere all'uso nostro i puri elementi antichi». Sulla questione di piazza Duomo e sulla conflittualità tra Amati e Durelli, cfr. G. D'Amia, *Architettura e spazio urbano a Milano nell'età della Restaurazione. Dal tempio di San Carlo a piazza del Duomo*, Como, New Press 2001.

[20] Si veda la lettera di Selvatico a Cantù del 30 agosto 1837 (da Recoaro), in Biblioteca Ambrosiana di Milano (in seguito BAMi), *Carte Cantù*, R 40 Inf, Ins. 5, f. 53, dove si legge: «Se voi sapeste, mio caro amico, il molto bene che mi avete fatto sempre coi vostri scritti! Io, vedete m'era uno di quei tanti disgraziati a cui il maestro di rettorica aveva insegnato a disporre sulla carta certe belle parole senza avere in zucca un pensiero al mondo; [...] Io, che fino al momento in cui potei leggere qualche cosa di vostro, avevo riguardato il medioevo [...] come un'era di barbarie e di notte, o per servirmi della frase di Schlegel, come uno spazio vuoto fra la coltura dell'antichità ed il risorgimento dei tempi moderni, ho cominciato ad amarlo come quel tempo in cui era sorta l'aurora della civiltà». Una prima segnalazione di questo carteggio è in S. Della Torre, *La facciata di San Pietro a Trento, il medievalismo e altre questioni nelle lettere di Pietro Selvatico a Cesare Cantù*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, I, pp. 354-60.

[21] Si veda la lettera di Selvatico a Cantù del 8 maggio 1837 (in risposta alla richiesta di Cantù del 19 marzo), in BAMi, *Carte Cantù*, R 40 Inf, Ins. 5, f. 43-5.

zata da Cantù a Selvatico di scrivere un articolo per la rivista milanese «Il Ricoglitore italiano e straniero», di cui lo studioso lombardo era un assiduo collaboratore[22].

Alla fine dell'estate del 1837 Selvatico invia effettivamente all'«amico» (i rapporti fra i due erano nel frattempo divenuti più familiari) quelle che, con retorica modestia, chiama le sue «quattro ciance per il Ricoglitore», in cui è plausibile riconoscere una prima bozza dello scritto su *L'oratorio di San Giorgio* che troverà poi accoglienza sulle pagine della «Rivista Europea» (fig. 1)[23]. Nel rassegnare lo scritto, lo studioso padovano avverte che la parte finale presenta «alcune parole dettate con più sdegno del voluto [...] per quella maledizione di mordersi ed invidiarsi tra concittadini» e raccomanda a Cantù: «se mai la uggiosa censura avvisasse di non voler permettere quelle ultime parole, gettate pure da un canto lo scartafaccio, che non è mia intenzione di farlo pubblico senza di esse»[24]. Selvatico aveva del resto già subìto l'esperienza diretta della censura lombardo-veneta

---

[22] Si veda la lettera di Selvatico a Cantù del 30 agosto 1837, cit. Nel 1834 «Il Nuovo Ricoglitore» di Antonio Fortunato Stella aveva cambiato il titolo in «Il Ricoglitore italiano e straniero» e dall'anno successivo Giacomino Stella era subentrato al padre nella conduzione della rivista.

[23] Si veda la lettera di Selvatico a Cantù datata 28 agosto 1837 (ma più plausibilmente del 28 settembre), in BAMi, *Carte Cantù*, R 40 Inf, Ins. 5, f. 55, in cui lo scritto è presentato come «un brano d'un brano di quel mio lavoro, di cui vi ho tenuto discorso in quella lettera lunga lunga ben cento gran cubiti che vi scrissi da Recoaro». Nella citata lettera del 30 agosto Selvatico aveva infatti scritto: «Vi ringrazio della gentile offerta che mi fate di inserire nel Ricoglitore qualche mia riga: non mancherò certo di profittarne e forse anche fra breve; ora vi sono col fiato e le gomita in un lavoro che vuol esser lungo e penoso assai: si tratta di alcuni studi storico-critici sull'architettura religiosa e civile del medio evo, nella Marca trivigiana, nel Friuli ed in Venezia. In tutti questi luoghi vi sono monumenti importantissimi che non furono mai disaminati con un po' d'attenzione e che possono originare conseguenze di qualche rilevanza, specialmente intorno alla simbolica cristiana, chi sa, ch'io non ve ne mandi qualche brano pel Ricoglitore».

[24] Si veda la lettera già citata di Selvatico a Cantù datata 28 agosto 1837 (ma 28 settembre). Le parole cui fa cenno Selvatico, in merito al «fango di livore e d'invidia [...] incrostato su certi animi» e alle «bassezze che insozzano il vivere» – con probabile riferimento al concittadino Giuseppe Defendi – compaiono effettivamente nelle note finali dell'articolo. Cfr. P. Selvatico, *L'oratorio di San Giorgio, cappella sepolcrale dei Lupi marchesi di Soragna*, «Rivista Europea», 1/1, 1838, pp. 303-19.

L' ORATORIO

DI SAN GIORGIO,

CAPPELLA SEPOLCRALE

DEI LUPI MARCHESI DI SORAGNA [1].

Chi può mai definire o comprendere il medio evo? Chi può a sufficienza addentrarsi nel mistero di quella età, miserevole per barbarie, magnanima per gagliardo sentire; di quella età in cui le vôlte della chiesa ripetevano gli echi della preghiera offerta dal pentito al Dio delle misericordie, e le torri dei signorotti soffocavano il grido del morente trafitto da tenebroso sicario; in cui l'amore mistico etereo mescolavasi a libidini sfrenate, e la prode cortesia dei tornei s'accoppiava a vendette codarde? Per altro chi ben considera a quei secoli, scorge un'idea comune a tutti, farsi nodo a questi disgiunti principii, collegare in certa guisa queste così strane e pur così frequenti contraddizioni, inframmettersi dappertutto, rampollare sovra ogni sentimento, come il rimorso di un primo delitto, come la memoria di un primo sospiro, il sacro terror della morte. Questo pensiero augusto e terribile, su cui ha suo fondamento e suo trono la religione di amore e di pace che ne affratella; questo

[1]) Frammento tratto dalla storia dei sepolcri padovani.

1. Pietro Selvatico, *L'oratorio di San Giorgio, cappella sepolcrale dei Lupi marchesi di Soragna*, da: «Rivista Europea», 1838.

in occasione dell'articolo su «L'Indicatore», mutilato di un vago riferimento, in merito all'Italia medievale, alle «discordie intestine pel maledetto delirio di porsi sul collo lo straniero» e per un super-

ficiale accenno alle «valorose gesta degli italiani nelle ultime guerre napoleoniche»[25].

Che sia per effetto della censura o per lo scarso interessamento da parte di Giacomino Stella, editore e proprietario della rivista, l'articolo di Selvatico non vede in ogni caso la luce su «Il Ricoglitore italiano e straniero», che nei primi mesi del 1838 si fonde con «L'Indicatore» di Battaglia dando vita alla «Rivista Europea». Il 19 febbraio di quell'anno Selvatico scrive infatti a Cantù: «che ne ha fatto lo Stella di quel mio articolo che vi ho mandato fin dall'anno scorso perché fosse inserito nel Ricoglitore?». E gli comunica che, a breve, avrebbe concluso «alcuni articoli d'arte che potrebbero trovar posto nella Rivista Europea»[26].

Quali fossero queste «cosucce avanzate di molto» risulta chiaro dalla lettera inviata il 28 febbraio, quando erano ormai ultimate le prove di stampa dell'articolo su *L'oratorio di San Giorgio*. Selvatico propone infatti uno studio su Francesco Squarcione e sulla scuola di Mantegna, nonché alcune osservazioni sulla «architettura dei tempi di mezzo» a Venezia e nella Marca trevigiana, come stralci di opere più impegnative alle quali stava lavorando in quel periodo[27]. E confessa che

---

[25] Si veda ancora la citata lettera del 30 agosto 1837: «Nell'ultimo brano di quella mia cianfrusaglia che vedrete inserito nell'Indicatore di giugno, troverete una sconcia laguna [*sic* per lacuna] ove parlo di soggetti del medio evo: vi figurate già di chi ne è la colpa... non si volle ch'io ponessi un po' in luce l'idea "doversi dagli italiani aborrire quei soggetti delle età mezzane in cui si rinfiammarono discordie intestine, pel maledetto delirio di porsi sul collo lo straniero", pazienza! Non si volle neppure ch'io toccassi alla superficie ciò che risguardava le valorose geste degli italiani nelle ultime guerre napoleoniche. Sa Dio quanti bei titoli mi regalerà il lettore per queste grosse ommissioni!».

[26] Si veda la lettera di Selvatico a Cantù del 19 febbraio 1838 (da Padova), in BAMi, *Carte Cantù*, R 40 Inf, Ins. 5, f. 49-51, che recita: «Parvemi un po' strano a dire il vero ch'egli non si decidesse mai a stamparlo: se non gli garbava poteva dirmelo all'aperta francamente, ch'io non me ne avrei avuto per nulla a male. Anzi, poiché siamo su questo discorso vorrei dirvi a quattr'occhi una cosa. Io forse fra non molto tempo potrei avere in pronti alcuni articoli d'arte che potrebbero trovar posto nella Rivista Europea».

[27] Si veda la lettera di Selvatico a Cantù del 28 febbraio 1838 (da Padova), in BAMi, *Carte Cantù*, R 40 Inf, Ins. 5, f. 47: «Se non fossi ancora convalescente potrei dar ordine ad alcune mie cosucce avanzate di molto e mandarle al gentilissimo Stella; ma così incancherito siccome or sono mi è impossibile darvi un serio pensiero e terminarle: tanto più che mi bisogna far prima una corsa a Bologna per compirne una. Le cose

avrebbe voluto destinare alla «Rivista Europea» anche un più generale «sguardo sull'architettura» – che definisce senza mezzi termini: «idee matte ed ardite che mi tireranno certo addosso l'anatema di coloro che voi leggiadramente chiamate i doganieri del pensiero» – ma di averlo già ceduto, su pressione di un amico, al *Dizionario di Conversazione* dell'editrice Minerva[28]. Si tratta, con ogni probabilità, di una prima versione dei pensieri *Sull'architettura civile e religiosa* che usciranno per i tipi dell'editrice padovana nel 1840[29].

Ma veniamo a quanto è stato effettivamente pubblicato da Pietro

---

che avrei intenzione di dar quest'anno allo Stella sarebbero le seguenti. 1° Studii sullo Squarcione e sulla sua Scuola. È questo un brano di più lungo lavoro a cui ora sto dando mano e che intitolerò Dello Squarcione, del Mantegna e delle scuole loro. Essendo le mie opinioni in molti punti affatto diverse da quelle finora accettate, desidero prima di dar fuori tutta l'opera offrir questo saggio al pubblico, perché esso mi dica se ho ragione ovvero vada errato. La seconda è pure uno stralcio d'altra faccenda a cui da molto tempo consacro qualche riga. Le Osservazioni sulla Architettura dei tempi di mezzo in Venezia e nella Marca Trivigiana. Il pezzo che vorrei dare alla Rivista riguarderebbe la scoltura ornamentale e simbolica dei secoli XI-XIImo».

[28] Si veda la lettera citata di Selvatico a Cantù del 28 febbraio 1838: «Avrei avuto poi pronto un terzo lavoro, ma avendolo letto in questi ultimi giorni a qualche amico, fui da gentile violenza forzato a cederlo al Dizionario di Conversazione che pubblicasi dalla Minerva. Era uno sguardo sull'Architettura; idee matte ed ardite che mi tireranno certo addosso l'anatema di coloro che voi leggiadramente chiamate i doganieri del pensiero. Non importa; la verità una volta o l'altra bisogna pur dirla. Anzi sì tosto questa cianfrusaglia sarà uscita ve la manderò, non già perché vi leggiate una bella cosa, che per dir vero somiglia a tutt'altro, ma perché fra quei varii punti storici che vi son toccati di volo trascegliate quello che meglio fa al vostro scopo, ch'io poi mi porrò col fiato e le gomita a svilupparlo, onde corrispondere il men peggio che potrò all'onor grandissimo che mi fate, volendo ch'io ponga qualche cosa di mio in calce del grandioso lavoro a cui ora date mano: così potrassi dire che anche quella bell'opera ha il suo venenum in cauda».

[29] *Sull'architettura civile e religiosa*, *pensieri di P. Selvatico*, Padova, coi tipi della Minerva 1840. Nella recensione al volume firmata da C. Zardetti e pubblicata in «Biblioteca Italiana» (97, marzo 1840, pp. 289-303) si legge infatti, quantomeno per quanto riguarda i ragionamenti sull'architettura cristiana: «Questi pensieri sono i medesimi che sotto la parola *Architettura* leggonsi nel *Dizionario di conversazione* che si sta attualmente pubblicando in Padova». Ricordiamo che nell'*Enciclopedia Italiana e Dizionario della conversazione* dello Stabilimento enciclopedico di Girolamo Tasso, la voce *Architettura* (Venezia 1838, II, pp. 641-8) era stata redatta da Antonio Diedo.

Selvatico sulle pagine della «Rivista Europea» nel decennio in cui la testata fu attiva (dal 1838 al 1847).

L'articolo su *L'oratorio di San Giorgio*, pubblicato nell'estate 1838, è un frammento di un più ampio studio sui sepolcri padovani e ripercorre la storia dell'oratorio che Raimondino dei Lupi, marchese di Soragna, fece erigere a Padova nella seconda metà del Trecento. Un'occasione, com'è noto, per tributare un omaggio all'architettura gotica e per denunciare l'incuria a cui andavano soggetti i monumenti medievali[30]. A questo primo intervento fanno seguito alcuni articoli sulla pittura di storia e sulla formazione necessaria a chi la esercita, destinati a confluire nel volume *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* pubblicato a Padova nel 1842[31]. Appartengono a pieno titolo a questo filone *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana* del febbraio 1839[32], i pensieri *Intorno ai metodi più opportuni d'insegnare il disegno di figura* dell'ottobre e novembre 1840[33] e i *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile* del 1841[34]. Ma a questa serie vanno ricondotti anche alcuni commenti e giudizi su opere altrui, che forniscono l'occasione per formulare riflessioni teoriche ed estetiche

---

[30] Cfr. Selvatico, *L'oratorio di San Giorgio*. Franco Bernabei (*Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza 1974, pp. 16-7) mette in relazione questo testo con *Il castello di Montegalda* (Venezia, dalla tipografia Alvisopoli 1838) per la prosa sentimentaleggiante che sarà presto abbandonata da Selvatico.

[31] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*. Paola Barocchi (*Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, a cura di P. Barocchi, 2 voll., Messina-Firenze, D'Anna 1974, I, p. 413) considera questo testo la sua opera più notevole, in cui contrappone alla educazione convenzionale delle accademie il concreto apprendimento nelle botteghe medievali e raccomanda una schietta esperienza del «vero» e della «storia» in un giusto equilibrio tra «idea» e «forma» e con una consapevole fruizione dei nuovi strumenti di informazione (il giornalismo e le esposizioni).

[32] P. Selvatico, *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana*, «Rivista Europea», 2/1, 1839, pp. 273-314. In nota l'autore dichiara apertamente che si tratta di un brano tratto da un volume dal titolo *Pensieri sull'educazione conveniente al pittore storico italiano*.

[33] P. Selvatico, *Intorno ai metodi più opportuni d'insegnare il disegno di figura. Pensieri*, «Rivista Europea», 3/4, 1840, pp. 45-60, 207-22.

[34] P. Selvatico, *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*, «Rivista Europea», 4/1, 1841, pp. 273-310.

che troveranno una loro collocazione nel volume del 1842. Si vedano in questo senso la recensione al *Costume di tutti i tempi dell'abate* Lodovico Menin (1939)[35], le osservazioni sul *Carteggio inedito di artisti* di Giovanni Gaye (1840)[36], i commenti al volume sull'educazione degli artisti di Lodovico Luzi (1841)[37], le annotazioni a margine all'articolo di Frédéric Bourgeois de Mercey sulla pittura e sulla scultura in Italia (1841)[38] e le considerazioni sulla traduzione italiana del *Laocoonte* di Lessing (1841)[39].

Gli interventi e le riflessioni che trovano un approdo nel volume *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* aiutano a ricostruire il metodo di lavoro di Selvatico: un metodo che procede per accumulazione e progressiva sistematizzazione di materiali frammentari, come rivela quel *Pensieri di Pietro Selvatico* che completa il titolo del volume, parafrasando esplicitamente i «pensieri» sulla bellezza educatrice pubblicati qualche anno prima da Niccolò Tommaseo[40]. E ad un tempo rivelano il ruolo che lo studioso padovano attribuisce alla

---

[35] P. Selvatico, *Il Costume di tutti i tempi dell'abate L. Menin*, «Rivista Europea», 2/2, 1839, pp. 341-63.

[36] P. Selvatico, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV-XV-XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal dottore Giovanni Gaye*, «Rivista Europea», 3/3, 1840, pp. 243-72. Il primo volume dell'opera era stato pubblicato a Firenze da Giuseppe Molini nel 1839.

[37] P. Selvatico, *Della suprema educazione degli artisti. Discorso di Lodovico Luzi di Orvieto*, «Rivista Europea», 4/1, 1841, pp. 100-7. Il volume era stato pubblicato a Napoli nel 1839.

[38] *La Pittura e la scultura in Italia di Federico Mercey, con note critiche di Pietro Selvatico*, «Rivista Europea», 4/2, 1841, pp. 319-40; 3, pp. 5-28. In nota si segnala che l'articolo di Mercey era stato pubblicato nel 1840 sulla «Revue des Deux Mondes».

[39] P. Selvatico, *Frammenti della seconda parte del* Laocoonte *di Lessing*, «Rivista Europea», 4/4, 1841, pp. 345-53. L'articolo si riferisce alla traduzione dall'originale tedesco con note e appendice di C.G. Londonio, presidente dell'Accademia di Brera, pubblicata a Milano nel 1841.

[40] Cfr. N. Tommaseo, *Della bellezza educatrice*, Venezia, co' tipi del Gondoliere 1838. La critica ha da tempo messo in luce l'influenza di questo testo, che riunisce considerazioni nate come recensioni, sul pensiero di Selvatico. Cfr. A. Auf der Heyde, *Fonti, pentimenti e montaggio finale del* Pittore storico, in Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, pp. 547-79. Sul volume del 1842 si veda ora anche Id., *Per l'«avvenire dell'arte in Italia». Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pisa), Pacini 2013, pp. 29-71.

sua attività di pubblicista: un'occasione di divulgazione del proprio pensiero e di accreditamento presso i circoli eruditi, certo, ma anche l'opportunità di sperimentare i propri costrutti teorici all'interno di un «laboratorio» intellettuale allargato, che può fornire momenti di verifica e di falsificazione. È lui stesso a dichiararlo, nella lettera a Cantù del 28 febbraio 1838, in cui si legge: «Essendo le mie opinioni in molti punti affatto diverse da quelle finora accettate, desidero prima di dar fuori tutta l'opera offrir questo saggio al pubblico, perché esso mi dica se ho ragione ovvero vada errato»[41].

Nei primi anni quaranta Selvatico è responsabile della *Rassegna critica di Belle Arti* che la «Rivista Europea» dedica alle arti figurative, una tribuna che gli consente di affinare i propri strumenti interpretativi e le proprie capacità di lettura delle opere d'arte, grazie ai viaggi – come quelli che lo portano a Firenze, Monaco e Düsserdolf[42] –, alle recensioni di libri[43] e alle esposizioni artistiche nelle diverse città italiane[44]. Le sue tematiche spaziano qui dalla pittura rinascimentale a

[41] Si veda la lettera di Selvatico a Cantù del 28 febbraio 1838.

[42] Si veda l'intervento *Sull'arte moderna in Firenze*, pubblicato nella sezione «Rimembranze di viaggi», «Rivista Europea», n.s., 1/3, 1843, pp. 22-7 (per l'architettura), 133-43 (per la pittura) e 215-24 (per la scultura) e gli articoli *Dell'arte moderna a Monaco e Düsseldorf*, progettati come parte di un libro e pubblicati nel 1845 nella forma letteraria di un epistolario. Cfr. *Leone de Klenze a Giuseppe Jappelli*, «Rivista Europea», n.s., 3/1, 1845, pp. 28-49; *L'architetto Federico Görtner al Prof. Michele Ridolfi*, *ibid.*, pp. 550-9; *Pietro di Cornelius al Prof. Cav. Tommaso Minardi*, *ibid.*, 2, pp. 206-25.

[43] Si vedano, oltre a quelli citati, gli articoli: *La scuola ferrarese nei secoli XVII e XVIII*, «Rivista Europea», 4/3, 1841, pp. 183-91 (recensione al volume di Camillo Laderchi sulla quadreria Costabili); *Pitture di Antonio Allegri da Correggio, illustrate dal cavaliere Professore Michele Leoni*, *ibid.*, 5/1, 1842, pp. 355-65 (il volume di Leoni, segretario dell'accademia di Parma, era stato pubblicato dalla tipografia Vincenzi e Rossi nel 1841); *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini*, *ibid.*, n.s., 1/1, 1843, pp. 65-74, 142-51 (i primi tre volumi erano stati pubblicati a Pisa negli anni 1839-42); *Monumenti cristiani nuovamente illustrati*, *ibid.*, pp. 325-31 (si tratta del volume di Carlo Zardetti edito a Milano nel 1843); *Raccolta artistica*, *ibid.*, 5/2, 1847, pp. 421-32 (sulla *Raccolta artistica, ovvero Notizie de' più eccellenti artefici italiani dalla rinascita delle arti sino ai tempi di Canova*, edita a Firenze nel 1846).

[44] Si vedano gli articoli: *Esposizione di Opere di Belle Arti nelle sale del Popolo in Roma*, «Rivista Europea», 3/2, 1840, pp. 63-74 e 176-87; *Esposizione delle Belle Arti in Venezia*, *ibid.*, 4, pp. 100-27; *I grandi concorsi esposti nell'Accademia di Venezia nel*

quella contemporanea[45], dalla scultura all'architettura, ma su questa attività di critico militante si è già soffermato, a più riprese, Franco Bernabei[46]. All'interno di questa rubrica si collocano anche alcuni interventi sulle esposizioni di Brera[47], che testimoniano una frequentazione diretta del *milieu* artistico milanese, anche se, a partire dal 1845, sono piuttosto Carlo Tenca[48] e Giuseppe Mongeri[49] a firmare i *reportages* dall'accademia milanese.

La comune collaborazione all'esperienza della «Rivista Europea» induce a interrogarsi sui rapporti di Pietro Selvatico con questi due protagonisti della vita culturale milanese, negli anni in cui – sotto la

---

luglio del 1842, *ibid.*, 5/3, 1842, pp. 367-78; *Esposizione di Belle Arti in Venezia nell'agosto 1842*, *ibid.*, 4, pp. 46-76.

[45] Si veda in particolare l'articolo *I giuochi delle Ninfe di Diana dipinti a fresco dal cav. Pietro Paoletti in una delle sale dello stabilimento Pedrocchi di Padova*, «Rivista Europea», 5/4, 1842, pp. 237-40.

[46] Cfr. F. Bernabei, *Pietro Selvatico: cent'anni dopo*, «Arte Veneta», 34, 1980, pp. 138-46; Id., *Critici d'arte nella «Rivista Europea» (1838-1847)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», 140, 1981-82, pp. 115-36; *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860*, a cura di F. Bernabei, C. Marin, Treviso, Canova 2007.

[47] Si vedano: *Sopra un quadro di Carlo Bellosio rappresentante alcuni episodi del diluvio*, «Rivista Europea», 4/3, 1841, pp. 86-100; *La pubblica esposizione di Belle arti in Milano nel 1844*, *ibid.*, n.s., 2/2, 1844, pp. 356-60, 464-96 (sulla pittura), 521-39 (sul paesaggio e l'architettura). Nel numero 11 del 1842, dove era prevista la recensione dell'esposizione braidense di quell'anno, si annuncia che Selvatico non poté adempiere l'impegno perché impedito da altre occupazioni (cfr. *ibid.*, 5/4, 1842, p. 240).

[48] Le recensioni di Tenca sulle esposizioni braidensi sono in «Rivista Europea», n.s., 3/2, 1845, pp. 282-321; 4/2, 1846, pp. 340-69; 5/3, 1847, pp. 339-59. Per un'analisi critica, particolarmente in rapporto alla posizioni di Selvatico, cfr. Bernabei, *Critici d'arte nella «Rivista Europea»*, pp. 124 e sgg. Ricordiamo che nel 1845 Carlo Tenca assume un ruolo centrale all'interno della rivista, dopo che Giacinto Battaglia (che era subentrato a Giacomino Stella nella proprietà) gli aveva appaltato l'esercizio per dodici anni. Cfr. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, pp. 217-21.

[49] A Giuseppe Mongeri si devono le seguenti recensioni: *Esposizione dei grandi concorsi all'Accademia di Belle Arti in Milano*, «Rivista Europea», n.s., 3/2, 1845, pp. 131-7; *Di alcune opere di Belle Arti eseguite a Milano nel 1845*, *ibid.*, pp. 719-28; *Di alcune opere di Belle Arti eseguite a Milano nel 1846*, *ibid.*, 4/2, 1846, pp. 738-48; *Di due nuove opere d'arte eseguite in Italia*, *ibid.*, 5/1, 1847, pp. 735-42. Tra le sue collaborazioni alla rivista segnaliamo anche G. Mongeri, *Il coro della Certosa di Pavia restaurato per opera del conte Ambrogio Nava*, *ibid.*, 2, pp. 577-85.

guida di Tenca – la testata «raggiunge una piena organicità» impostando «con una rinnovata coscienza storica i più recenti problemi della letteratura e della cultura»[50].

Le carte personali di Carlo Tenca confluite nelle Civiche Raccolte Storiche del Comune di Milano non autorizzano a ipotizzare una relazione epistolare tra il giornalista milanese e lo studioso padovano, di cui si conserva un'unica lettera, scritta nell'aprile del 1853 e indirizzata genericamente alla redazione de «Il Crepuscolo»[51]. Agli anni della comune partecipazione alla «Rivista Europea» risale infatti solo una lettera firmata «G. Poli», indirizzata a Selvatico (e congiuntamente a Tenca, quale direttore della sezione letteraria), in cui l'autore chiede ragione della stroncatura del quadro raffigurante *San Sebastiano* presentato dal pittore Poggi all'esposizione braidense del 1844[52].

Più interessante potrebbe rivelarsi una conoscenza diretta tra Selvatico e Mongeri, che condividono anche la collaborazione alla rivista «Gemme d'Arte Italiana», ma i documenti non consentono di anticipare agli anni quaranta una corrispondenza tra i due[53]. Il giovane critico milanese – che nel decennio successivo sarà segretario e professore di estetica all'Accademia di Brera – rivela infatti molti tratti comu-

---

[50] G. Scalia, *Prefazione*, in C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, Bologna, Cappelli 1959, pp. 12-3. Per la figura di Tenca e con particolare riferimento ai suoi rapporti con Selvatico si rimanda anche al contributo di Alfredo Cottignoli nel presente volume.

[51] Cfr. Civiche Raccolte Storiche del Comune di Milano (in seguito CRSMi), *Fondo Carlo Tenca*, b. 2, fasc. 2/39, lettera del 21 aprile 1853: Selvatico ringrazia per il «benevolo articolo» sul primo fascicolo delle sue *Lezioni di estetica* e dichiara di aver disposto l'invio degli altri tre fascicoli pubblicati. Ricordiamo che «Il Crepuscolo», la rivista fondata da Tenca nel 1851, non vedrà la collaborazione di Selvatico.

[52] CRSMi, *Fondo Carlo Tenca*, b. 1, fasc. 1/6, lettera del 2 febbraio 1845. Nessun altro riferimento a Selvatico compare nel carteggio di Tenca negli anni in cui fu redattore e direttore della «Rivista Europea».

[53] Il carteggio di Giuseppe Mongeri è andato disperso e quello di Selvatico conservato presso la Biblioteca Civica di Padova presenta solo qualche minuta di lettera a Mongeri databile alla metà degli anni sessanta. Una prima traccia della considerazione di Selvatico per Mongeri è una lettera a Giuseppe Valentinelli del 29 aprile 1854 (Venezia, Biblioteca Marciana, coll.: It. IV, 545), in cui lo presenta come «valente artista e rinomatissimo scrittore d'arte»; mentre in una lettera a Francesco Hayez del 7 luglio 1855 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Hayez II B.207) sostiene la nomina di Mongeri a segretario di Brera. Ringrazio Alexander Auf der Heyde per queste segnalazioni.

ni a quelli dello studioso padovano, anche al di là della comune preoccupazione per la riforma degli studi artistici[54]. Tra questi, una sincera propensione per l'arte del periodo medievale[55], una precoce attenzione per il mezzo fotografico[56] e un costante impegno nella documentazione e conservazione del patrimonio artistico della propria città[57].

[54] Cfr. G. Mongeri, *Schema di Statuto per un'Accademia di Belle Arti*, Milano 1860. Giuseppe Mongeri entra in servizio come segretario e professore di Estetica all'accademia braidense nel giugno 1855, assumendo le funzioni di presidente fino alla chiusura dell'istituto nel settembre 1859. Negli anni postunitari è socio dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti, socio fondatore della Società Storica Lombarda, nonché membro della Consulta permanente del Museo patrio di archeologia e della Commissione consultiva conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte e di antichità per la Provincia di Milano. Per un profilo biografico, cfr. E. Visconti Venosta, *Giuseppe Mongeri*, «Archivio Storico Lombardo», 15/1, 1888, pp. 202-13 (con elenco degli scritti) e, più recentemente, J. Anderson, *Fotografie e biglietti da visita: Morelli e gli amici*, in *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, a cura di G. Bora, Milano, Silvana 1994, p. 90; per un primo riesame critico, A. Squizzato, *Note per Giuseppe Mongeri scrittore d'arte: la collaborazione all'«Archivio Storico Lombardo» (1874-1888)*, in *Percorsi di critica, un archivio per le riviste d'arte in Italia*, a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero 2007, pp. 259-80.

[55] La propensione per l'arte medievale caratterizza la prima fase del pensiero critico di Mongeri. Ne è una testimonianza il pieno sostegno a Friedrich Schmidt, il professore di architettura esperto di stile gotico chiamato a Brera nel 1857 (cfr. la lettera di Mongeri a Cesare Correnti del 25 giugno 1859, in CRSMi, *Archivio Cesare Correnti*, b 846). Nelle pubblicazioni degli anni Ottanta apparirà invece un più esplicito interesse per la stagione rinascimentale. Cfr. G. Mongeri, *Il Libro dell'arte diviso in cinque periodi storici*, parte III, *Il Rinascimento in Italia*, Milano, Hoepli 1884, e Id., *Gli stili architettonici dimostrati in ordine storico dai più remoti tempi all'età presente*, Milano, Hoepli 1887.

[56] G. Mongeri, *Della fotografia e di alcune recenti pubblicazione calotipiche del pittore Luigi Sacchi*, «Il Crepuscolo», 3, 25 aprile 1852, pp. 265-8 e 2 maggio 1852, pp. 283-6, riproposto in L. Pini, *Giuseppe Mongeri, interprete della prima attività di Luigi Sacchi*, in *Luigi Sacchi. Un artista dell'Ottocento nell'Europa dei fotografi*, a cura di R. Cassanelli, Torino, Provincia di Torino 1998, pp. 57-71. Colpisce la contemporaneità tra l'articolo di Mongeri e quello di Selvatico sui vantaggi della fotografia (si veda l'intervento di Tiziana Serena in questo volume), in parte riferibile alla comune frequentazione della «Revue des Deux Mondes», dove il tema era già stato trattato.

[57] Cfr. in particolare G. Mongeri, *L'Arte in Milano. Note per servire di guida nella*

Una disamina dei rapporti di Selvatico con l'ambiente milanese – dove la produzione critica dello studioso padovano trova precocemente eco nella pubblicistica locale[58]– non può prescindere dall'articolo *Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano*, l'ultimo contributo importante – nel 1846 – alla «Rivista Europea» (fig. 2). In questo intervento Selvatico fa esplicito riferimento alla *Storia dell'architettura in Europa, cominciando dalla sua origine fino al secolo XVII* di Francesco Taccani (Milano 1844), condividendo con l'autore l'importanza di conoscere i monumenti di tutte le epoche del passato ma ritenendo – a differenza del collega milanese – che «lo studio della solidità», ovvero della parte costruttiva, debba essere intrapreso contemporaneamente «agli esercizi della parte estetica»[59]. Si tratta di una aperta dichiarazione in favore del «vincolo della costruzione colla espressione» e una prima affermazione del principio che «non simulando la prima, vengano più facilmente gli ornamenti e le forme che giovano alla seconda»[60]. Uno dei pregi del medioevo è infat-

---

città [...], Milano, Società cooperativa fra Tipografi 1872. Il volume distingue, anche graficamente, le note storiche da quelle descrittive, sull'esempio della guida veneziana di Selvatico. Mongeri del resto si dimostra sempre attento alla produzione editoriale dello studioso padovano, come dimostra la presenza di molti libri di Selvatico nella sua biblioteca. Cfr. G. Carotti, *Elenco dei libri legati alla Società Storica Lombarda dal defunto Prof. Cav. G. Mongeri*, «Archivio Storico Lombardo», 15/3, 1888, pp. 1-75. Si veda anche la lettera indirizzata a Tenca il 1 settembre 1859, con cui Mongeri informa l'«amico» che Selvatico «ha pubblicato un nuovo opuscolo: *Ammaestramenti sull'educazione nelle accademie e nelle officine*, in risposta agli articoli del Crepuscolo» (CRSMi, *Fondo Carlo Tenca*, b. 2, fasc. 1/39).

[58] Tra le recensioni milanesi alle opere di Selvatico, si vedano quelle a *Sulla Architettura civile e religiosa* di C. Zardetti, «Biblioteca Italiana», 97, marzo 1840, pp. 289-303, e di G.I. Montanari, «Rivista Europea», 3/2, 1840, pp. 264-9; quella di C. Laderchi, *Sull'educazione del pittore storico*, *ibid.*, n.s., 1/4, 1843, pp. 1-26; e quella di G. Sacchi, *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del Medio Evo*, *ibid.*, 4/1, 1846, pp. 605-10.

[59] P. Selvatico, *Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano*, «Rivista Europea», n.s., 4/1, 1846, pp. 419-59: 453: «[dovendo l'architettura] mutare il carattere a seconda dell'indole dei materiali da usarsi in essa, lo architetto non arriverà mai a modificare convenientemente il suo pensiero, se già non sa prima quanto e come dovrà usare de' mattoni e del marmo, ed ignora le forze, le resistenze, i contrasti che esercitano reciprocamente le pietre, i legni, i mattoni».

[60] *Ibid.*

SUGLI

INSEGNAMENTI ARCHITETTONICI

E SULLE RIFORME DI CUI ABBISOGNANO

Fra tutte le arti del bello visibile, la più necessaria al ben essere delle nazioni, specialmente d'oggigiorno, la più collegata colla civiltà loro, quella che, rappresentandola, ne aiuta lo sviluppo e lo mantiene fiorente, è senza dubbio l'architettura. Se anche la pittura e la statuaria fossero scadute dall'antica grandezza, ancora la società presente potrebbe camminar sicura verso il suo perfezionamento; perchè oggidì che la parola, o parlata o scritta, contiene e rappresenta tutto l'ordine poetico e logico delle idee; oggidì che le credenze sono per gran parte soggiogate dallo spirito d'analisi, padre al razionalismo, la società non ha più come un tempo mestieri di adoperar, quasi fossero parola, le arti plastiche che hanno a mira la imitazione dell'uomo. Ma, senza un'architettura conforme agli intimi bisogni che movono la macchina sociale, questa difetterebbe di uno de' mezzi più efficaci a procurarsi la prosperità materiale e morale ed a rappresentare l'indole e lo scopo de' pensieri proprii.

2. Pietro Selvatico, *Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano*, da: «Rivista Europea», 1846.

ti, a suo giudizio, proprio quello di «lasciar sempre apparire la costruzione» e di aver trovato un giusto equilibrio tra forma e materiale.

L'articolo del 1846 presenta *in nuce* molte delle idee che caratterizzeranno il pensiero di Selvatico negli anni successivi. E precisa-

mente: l'aspirazione all'unità delle arti e alla stretta integrazione tra «l'idea principale o [...] l'organica» e le decorazioni; l'individuazione nell'arte del medioevo di un embrione di linguaggio «nazionale»; la necessità di ripensare l'architettura in riferimento ai materiali, a cominciare dalle opportunità offerte dalle nuove strutture in ferro; l'importanza di studiare gli stili delle diverse epoche «per via storica», ovvero «considerandoli nel loro cominciamento, nella ragione e nello sviluppo loro»[61].

In conclusione, la collaborazione con la «Rivista Europea» costituisce per Selvatico un laboratorio privilegiato per la messa a fuoco di problematiche cruciali del suo pensiero, consentendogli di sperimentare direttamente il ruolo dell'editoria periodica nella costruzione e nella divulgazione delle idee, in un'«assemblea» – per dirla con Ugo Foscolo – potenzialmente internazionale[62]. La consapevolezza che i giornali rappresentino un'arma ben affilata nella battaglia delle idee, emerge infatti con chiarezza nella lettera con cui invitava Cesare Cantù a collaborare al «Giornale Euganeo», sostenendo di aver per «mire [...] quelle di giovare senza caricatura e senza ipocrisia al popolo, di aprir guerra assidua continua ma non furibonda ad ogni sorta d'aristocrazia e a tutto quel pregiudicato rettoricame che tien la muffa e la polvere sulle nostre lettere»[63].

Che la pubblicistica periodica costituisse ormai il nuovo agone delle battaglie culturali, appare evidente anche dall'articolo del 1846, che si conclude con queste parole: «importerebbe ci fossero buoni giornali, unicamente consecrati all'architettura; imperocché essendo ora il giornale da tutti letto ed assai più de' libri diffuso, sarebbe concesso con questo mezzo far popolari e compiute alcune solenni verità, le quali se per caso affidate al libro sarebbero per anni ignorate»[64].

Un auspicio che il contesto milanese saprà accogliere con tempestività dando avvio, nel 1853, alla pubblicazione del «Giornale dell'Inge-

---

[61] *Ibid*. Per tutti questi aspetti, cfr. Bernabei, *Pietro Selvatico*.

[62] Cfr. U. Foscolo, *Italian Periodical Literature*, in *Edizione Nazionale delle Opere*, XI, *Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. Foligno, Firenze, F. Le Monnier 1958, pp. 367-95: «Tutta l'Europa ai giorni nostri sembra una grande assemblea nella quale molti espongono le loro opinioni e tutti le ascoltano con avidità» (cit. in Galante Garrone, *I giornali della Restaurazione 1815-1847*, p. 3).

[63] Si veda la lettera di Selvatico a Cantù del 4 ottobre 1845 (da Padova), in BAMi, *Carte Cantù*, R 40 Inf, Ins. 5, f. 59.

[64] Selvatico, *Sugli insegnamenti architettonici*, p. 457.

gnere-Architetto ed Agronomo», il primo periodico italiano dedicato espressamente all'architettura e alle discipline del progetto[65].

GIOVANNA D'AMIA

[65] Cfr. O. SELVAFOLTA, *Il «Giornale dell'Ingegnere-Architetto ed Agronomo» e la riflessione sull'architettura negli anni Cinquanta*, in *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della Patria*, a cura di S. Rebora, F. Valli, R. Cassanelli, Milano, Edizioni Comune di Milano 1999, pp. 91-112.

Selvatico e Tenca: due critici d’arte a confronto

1. *A proposito di pittura storica e di pittura di genere*

Sarà un breve, ma notevole, intervento ‘crepuscolare’ del Tenca su un discorso accademico del 1850 di Pietro Selvatico, nella sua nuova veste di segretario dell’Accademia veneta di belle arti[1], a farci inizialmente da bussola in questo nostro confronto tra i due critici d’arte, già ritrovatisi a fianco l’uno dell’altro negli anni, operosi ed inquieti, della prequarantottesca «Rivista Europea», alla quale entrambi avevano intensamente collaborato. Anche se, a paragone del più giovane Tenca (dalla direzione della «Rivista Europea» e dell’«Italia musicale» allora appena pervenuto a quella del glorioso «Crepuscolo», cui avrebbe per sempre legato il suo nome), il Selvatico, di oltre un decennio più anziano, era già l’autore affermato di un volume importante, come quello del 1842 *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano*[2].

Ebbene, in quella sua rassegna (anonima, ma di sicura paternità

[1] Cfr. P. Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea. Discorso di Pietro Estense Selvatico Segretario e Professore di Estetica nell’I.R. Accademia*, in *Atti dell’Imp. Reg. Accademia di belle arti in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 4 agosto 1850*, Venezia, Tip. di Giuseppe Grimaldo 1850, pp. 7-34 (col titolo *Della opportunità di trattare in pittura anche soggetti tolti dalla vita contemporanea* e qualche ritocco nel testo, il discorso sarebbe stato in gran parte riedito in Id., *Scritti d’arte*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. 1859, alle pp. 165-88); [C. Tenca], *Atti dell’I.R. Accademia di belle arti in Venezia per l’anno 1850*, «Il Crepuscolo», 2/2, 12 gennaio 1851, p. 7, ora in Id., *Scritti d’arte (1838-1859)*, a cura di A. Cottignoli, Bologna, Clueb 1998, ristampa riveduta e corretta 2010, alle pp. 227-29 (da cui si cita).

[2] Cfr. P. Selvatico, *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, Padova, coi tipi del Seminario 1842: si cita dalla rist. anast., con prefazione e indici a cura di A. Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale 2007.

tenchiana), certo non mancava il critico milanese di rivolgere il debito omaggio ad uno «scrittore così eminente in fatto di critica artistica»[3], a chi si era cioè distinto, prima d'essere eletto segretario d'Accademia, come il «il più caldo e valoroso propugnatore» di «idee di rinnovamento e di riforma, respinte finora dalle soglie accademiche»[4]. Era, perciò, comprensibile che il Tenca si attendesse «qualche cosa di più» di «una semplice orazione accademica»[5], dallo storico dell'arte e dal critico militante che, sin dagli anni Trenta, si era così coraggiosamente battuto contro ogni sorta di convenzionalismo accademico, precocemente denunciandone la tenace presenza anche nel prevalente decorativismo formale della stessa pittura storica di soggetto gotico-medievale, il cui «fine primario» sarebbe, invece, stato (come il Selvatico aveva autorevolmente ammonito) quello «nobile e alto»[6] – storiografico non meno che etico – di far conoscere agli Italiani la loro storia dell'età di mezzo, nonché di «riprodurre le passioni e gli affetti che agitano l'uomo»[7]:

Ci eravam figurati – non a torto, lì confessava infatti il Tenca – che, dopo aver tanto faticato a combattere l'ordinamento attuale delle accademie, il nuovo segretario ci venisse a dire una parola intorno ai bisogni ed alle riforme che riclamano la sua opera, che formulasse, per così dire, il programma de' suoi desiderj e delle sue tendenze. Era questo il mezzo per cui il critico indipendente poteva nobilitare la funzione accademica, e renderla veramente proficua. Può darsi che il Selvatico ne avesse l'intenzione; né noi vorremmo ora rimproverarlo di ciò che le circostanze non gli permisero di fare[8].

---

[3] Tenca, *Scritti d'arte*, p. 228.

[4] *Ibid.*, p. 227.

[5] *Ibid.*, p. 228.

[6] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 10.

[7] Cfr. *ibid.:* «Ma questo fine nobile ed alto», lì affermava infatti il Selvatico, «la pittura italiana d'allora non seppe raggiungere per due ragioni, tristi a ripensare, perché difficili a togliersi. Sempre avvezza ad educarsi sulle statue e sopra dipinti convenzionali male sapeva sentire ed intendere i tipi che si attagliavano al medio evo: poi avendo gli artisti anche i meno traviati posta ogni loro ambizione non già nel riprodurre le passioni e gli affetti che agitano l'uomo, ma le forme esteriori dell'uomo stesso, e con ogni più magra diligenza i minuti effetti delle sete, dei metalli, delle trine, e di quanto in linguaggio artistico passa sotto nome di accessorio, finirono a perdere di vista il fine primario di ogni arte».

[8] Tenca, *Scritti d'arte*, p. 228.

A giustificare tali legittime attese tenchiane, basterebbero, d'altra parte, le franche parole con cui il Selvatico, ben persuaso della necessità di una riforma radicale dell'insegnamento accademico, si era rivolto *Ai giovani pittori italiani* sin dalla dedica del suo noto trattato:

Voi quasi tutti sentite adesso che nella forma de' pubblici insegnamenti non è chiuso sicuramente il secreto dell'arte antica, voi quasi tutti adoperate a purgarvi e dai miasmi che vi inocularono nella età prima, e dalla pedanteria delle più che raccomandate, violentate imitazioni de' grandi. Voi quasi tutti, in onta di tanti impedimenti infrapposti al vostro progredire, portate scolpite nel petto le parole del divino Leonardo: «che essendo le cose naturali in tanto larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura, che ai maestri che da quella hanno imparato»[9].

Nell'antico paladino della pittura come «la più popolare fra tutte le arti», come la prima quindi nella graduatoria delle arti sorelle, in virtù della sua «visibile rappresentazione degli affetti»[10], assai più della eloquenza e della poesia «facile a venire intesa dal dotto come dall'ignorante», e idonea a commuovere anche il «più idiota» degli uomini, raffigurando «sulla tela le inspirazioni del suo cuore»; nel teorico di un'arte realistica ed antimitatoria, il cui primo scopo era la verità e non l'imitazione formale, che aveva innalzato ed eguagliato l'arte pittorica ad «una pagina o storica od affettuosa, acconcia ben più che le stampate o le scritte ad infondere nel popolo amore a quanto v'ha di grande, di magnanimo, di onesto»[11], era quindi verisimile che il Tenca, al pari del Selvatico convinto assertore di un'arte realistica e popolare e specchio della verità degli affetti[12], vedesse una sorta di fratello mag-

---

[9] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, pp. V-VI.

[10] *Ibid.*, p. 12.

[11] *Ibid.*, p. 11.

[12] Di tale affinità teorica tra i due critici offrono, d'altra parte, ampia conferma soprattutto i citati *Scritti d'arte* editi dal Selvatico nel 1859. A proposito dei quali, nonostante le sue perduranti riserve su una «mente facilmente eccitabile e disposta a far sacrificio del raziocinio alle momentanee e passaggere predilezioni», oltre che su un «genere di critica, assai più analitica che sintetica, cioè più inclinata ad osservare i particolari che a sollevarsi a vedute generali», il Tenca non avrebbe, infatti, mancato di esprimere sul suo «Crepuscolo» il proprio alto apprezzamento, elogiando «nel Selvatico il critico dotto ed acuto, a cui non fan velo, o più di rado, la passione e il pregiudizio, e che sviscera le quistioni e vi porta la luce d'un sapere multiforme»: «è certo» – aggiun-

giore e di maestro, l'autorevole propugnatore, insomma, di un manifesto estetico che egli stesso avrebbe potuto sottoscrivere e che, nel sottolineare la «secreta armonia fra i capolavori delle arti che imitano direttamente la natura ed il cuore»[13], aveva predicato l'alta efficacia morale e civile dell'arte pittorica, in quanto atta a «portare anch'essa la sua pietra al grande edifizio sociale che stava per ricostruirsi»[14]. Così come il Tenca doveva essersi subito riconosciuto in proposizioni del Selvatico simili a queste, che, dettate da uno schietto spirito antiaccademico (avverso, qual era, ai «pedanteschi metodi delle accademie, che non rifinano anche adesso di inculcare lo studio freddo d'un falso ideale e dell'antico»)[15], ben raccomandavano agli artisti di abbandonare ogni sterile «idolatria della forma» e di curarsi, piuttosto, del «pensiero», riproducendo «più che il bello fisico, il morale»[16], come il solo capace di commuovere e di persuadere:

Si tributa in fine una quasi idolatria della forma, poco o nulla si cura il pensiero; dimenticando così come le arti furono presso gli antichi e nel medio evo tanta parte di civile ordinamento, e potentissimo mezzo ad agitare il sentimento e l'affetto delle masse. [...] Per ciò ottenere bisognerebbe rifarsi da capo, inculcare novelli precetti di artistica educazione i quali mostrassero che è follia il credere le arti elemento di civiltà, se non vanno rivestite di bella forma; ma più dannosa follia il preoccuparsi esclusivamente di essa senza dar cura al pensiero che solo può formarne la utilità e la grandezza vera. [...] Primo scopo dell'arte è la rappresentazione del vero, ma di quello soltanto che racchiude l'affetto, commuove utilmente l'animo, lo intelletto istruisce, lega le intelligenze e le innalza. [...] La bellezza materiale non potrà mai essere fine

---

geva, infine, a rendere ancor più lusinghiero e definitivo il suo franco giudizio sul Selvatico – «che la critica artistica vi è trattata con elevatezza, con acume, con erudizione non comune, e mostra nell'autore profondo intendimento delle cose di cui discorre. Di questo genere di scritti l'Italia scarseggia tuttora, perché gl'illustratori dell'arte furono per lo più o retori e pedanti che non conobbero estetica, o abboracciatori d'articolini senza costrutto di sapere e di stile. La critica dotta ed alta, che procede libera, e si nutre della storia e delle dottrine del bello, è da non molto usata fra noi, ed è giusto il dire che a renderla accetta e comune più d'ogni altro giovò l'esempio del Selvatico». Cfr. [C. Tenca], *Rivista letteraria*, «Il Crepuscolo», 10/4, 28 febbraio 1859, pp. 88-91: 90.

[13] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 12.

[14] *Ibid.*, p. 11.

[15] *Ibid.*, p. 12.

[16] *Ibid.*, pp. 19-20.

primario della pittura, perché la bellezza materiale non tocca che i sensi [...]. È l'anima sola che ha bisogno continuo di sperare e di amare. Quando sente profonda la speranza e l'amore, molti mali per essa diminuiscono. E l'arte che riproduce, più che il bello fisico, il morale, l'arte che si origina dall'affetto può dare in larga abbondanza questo amore e questa speranza[17].

Alla luce di tale sostanziale affinità di pensiero, ben si comprendono, insomma, le attese tenchiane di un discorso programmatico fortemente propositivo e innovatore, da parte del coraggioso riformatore di un tempo, nella persuasione che quel «critico indipendente», una volta varcate le soglie dell'Accademia ed averne assunto il ruolo di guida, non avrebbe perduto l'occasione di riformarla dal suo interno, così da «nobilitare la funzione accademica, e renderla veramente importante e proficua». Di qui la delusione e la sorpresa del critico milanese nel ritrovarsi, invece, innanzi ad un discorso accademico in difesa della sola pittura di genere, tutto inteso com'era a «dimostrare ai giovani allievi la convenienza di trattare soggetti tolti dalla vita contemporanea». Ciò non significa che il Tenca sottovalutasse l'importanza attuale di un simile tema, che egli non esitava, anzi, a definire come «uno degli argomenti più vivi della critica artistica», come un «bellissimo tema», che «porgeva materia a sviscerare in tutta la sua ampiezza la quistione dell'arte»[18]:

Perché veramente – egli infatti osservava – sulla pittura di genere, sulla pittura di costumi e di scene odierne, corrono pregiudizii e false opinioni anche tra quelli che più sono portati a coltivarla, ed è bene che la critica ne rivendichi l'altezza dello scopo civile insieme ed artistico. Sotto questo aspetto il discorso del Selvatico, pronunciato nelle aule d'un'accademia, è la più coraggiosa delle proteste contro le tradizioni del passato, e un bel preludio di rigenerazione per la futura educazione degli artisti. Noi vi abbiam trovato lo scrittore libero e franco, che respinge senza reticenze il vecchio giogo scolastico, e intravede l'arte in un ordine affatto superiore di idee e di bisogni[19].

Ma al preliminare riconoscimento del carattere intrinsecamente rivoluzionario del tema contemporaneo prescelto, specie se riguardato nel suo contesto accademico, non mancavano poi di accompagnar-

---

[17] *Ibid.*

[18] Tenca, *Scritti d'arte*, p. 228.

[19] *Ibid.*

si le forti riserve del critico milanese, assai simili a quelle di chi assiste all'involuzione di un proprio antico maestro, circa i modi in cui quel tema era stato affrontato, tali da suscitare le sue esplicite perplessità e puntualizzazioni, la cui rilevanza teorica qui non mancheremo di sottolineare. «Se v'ha difetto in questo discorso», lì eccepiva infatti il Tenca, «è quello forse d'essersi lasciato portare troppo oltre dall'argomento, d'aver invilito perfino la pittura storica per esaltare la pittura di genere, siccome la palestra più utile e più degna pei giovani ingegni. Teoria un po' strana per un critico che scrisse un libro sull'educazione del pittore storico, e che dovrebbe giudicar l'arte da un'altezza di concetto, ove non sono né possono essere distinzioni di genere»[20]. Appunto «riguardo al concetto», sin dall'anno precedente sempre sul suo «Crepuscolo», egli aveva già lucidamente obiettato a Bartolomeo Soster, al contrario paladino della presunta inferiorità della pittura di genere rispetto alla storica, che «non esiste distinzione tra la pittura storica e quella di genere» e che «entrambe s'ispirano alla verità umana, ritraendo fatti o passati o contemporanei, o reali o possibili, entrambe hanno per campo l'intera umanità, né l'una può dirsi più circoscritta e più povera di mezzi dell'altra»[21]. Altrettanto nel gennaio 1851, a distanza di pochi mesi, egli avrebbe quindi puntualmente riecheggiato se stesso, a bella conferma della sua assoluta coerenza di pensiero e, insieme, della sua identità, del pari ribadendo al Selvatico, come già al Soster, di non poter «accettare nessuna distinzione tra la pittura storica e quella di genere», poiché erano «entrambe espressione d'una medesima vita interrogata in epoche diverse»[22].

Era, insomma, la stessa affermazione di principio (destinata a restare ben salda nel Tenca), che lì poggiava, perciò, sul netto rifiuto di una pittura di genere di stampo prettamente intimistico, ristretta entro le mura domestiche ed immeschinita ad «espressione dei soli fatti che cadono nella vita comune del nostro tempo»[23], quale il Selvatico aveva mostrato in quel suo discorso di concepire, quando ad esempio così esaltava, con «l'amore che l'uomo sente caldissimo per la famiglia», la poesia del «focolare domestico»:

---

[20] *Ibid.*

[21] [C. Tenca], *Dei pregiudizii e delle false idee degli artisti (Esame analitico dei pregiudizii e delle false idee degli artisti nelle belle arti, di Bartolomeo Soster*), «Il Crepuscolo», 1/37, 20 ottobre 1850, pp. 147-8, ora in Id., *Scritti d'arte*, pp. 217-22: 221.

[22] [Tenca], *Atti dell'I.R. Accademia di belle arti in Venezia per l'anno 1850*, p. 229.

[23] *Ibid.*

Ciò ne chiarisce quindi, come l'uomo adesso, più che da ogni altra cosa, debba sentirsi scosso da quanto ha relazione col suo focolare domestico, giacché in quello serba ancora fede, in quello ripone la somma de' suoi affetti. – Oh! la famiglia, è questo omai l'asilo sospirato ad una pace combattuta da lunghi dolori, questo il legame più forte che ne stringe alla terra, l'ala che ci fa volar fino a' cieli, il sacrario della verità, il paradiso della virtù. È là entro alle romite stanze della famiglia che si fecondano i nostri pensieri, gli affetti nostri. È là che una madre c'insegna a pregar Dio, a rispettare gli uomini, a sentire la dignità di noi stessi. È là che una educazione amorosa può apprenderci a giovare coll'opera nostra il civile consorzio, a cui la vita domestica dignitosa dovrebbe farsi continuo modello. È là che il cittadino impara ad amare la patria, là che lo spirito giovane sorvola alla materia, la ingemma di rose, la conforta se misera[24].

«Egli desidera l'arte quieta, modesta, casalinga», lì denunciava infatti il critico milanese, «l'arte dei miti affetti, e delle espressioni intime, come se la vita dovesse tutta andar ristretta nei soli rapporti familiari, né fosse concesso all'uomo un palpito più in là dei moti ordinari del cuore»[25]. Né il Tenca (conscio, non meno del Mazzini, della natura «eminentemente sociale» dell'arte)[26] mancava poi di ribadire il carattere socialmente regressivo ed i rischi rappresentativi di una simile concezione, esclusivamente domestica, della pittura di genere, additandola come l'attardata ripresa figurativa di una scuola letteraria ormai superata (quella che, «sfiduciata forse di più alto destino, tentò circoscrivere in Italia la formula del pensiero alla poesia intima e famigliare, e ci diede una specie di arcadia domestica, che cantò il deschetto, il focolare, la famigliuola, le gioje ascose e le lagrime segrete, tutto un mondo di piccoli fatti e di semplici affetti»)[27], ossia come il corrispettivo pittorico della narrativa popolare di un Giulio Carcano e di un Achille Mauri, di cui già sul «Crepuscolo» del 1850, in un suo importante intervento sulla letteratura popolare in Italia[28], egli aveva indicato i rischi sociali, ammonendo quegli scrittori a non esaltare la

---

[24] Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*, pp. 21-2. Per la teoria e critica della pittura di genere si rimanda anche al saggio di Carlo Sisi in questo volume.

[25] [Tenca], *Atti dell'I.R. Accademia di belle arti in Venezia per l'anno 1850*, p. 229.

[26] G. Mazzini, *Pittura moderna in Italia* (1840), in Id., *Scritti editi ed inediti*, XXI (*Letteratura*, IV), Imola, Galeati 1915, p. 247.

[27] [Tenca], *Atti dell'I.R. Accademia di belle arti in Venezia per l'anno 1850*, p. 229.

[28] Cfr. [C. Tenca], *La letteratura popolare in Italia, I*, «Il Crepuscolo», 1/3, 20 gen-

sola virtù popolare del sacrificio, a non circoscrivere la loro attenzione alla sola vita familiare, perdendo di vista la società di cui la famiglia era parte, col risultato di incorrere nella maniera e di alimentare, insieme, un pericoloso sentimento di separatezza dell'una rispetto all'altra:

È questo, come dicemmo – il critico aveva, infatti, già ben avvertito –, un insegnamento di virtù che non può andare perduto per il popolo. Ma noi non vorremmo che con troppo esclusivo amore s'intrecciasse intorno alle sue virtù domestiche il mistico serto della poesia. Tutta la vita non può contenersi nelle pareti domestiche, e la famiglia non è che una delle varie forme da cui è composta quella grande associazione che si chiama l'umanità. La famiglia non sarà più intesa se voi la disgiungete dalla società. È un frammento architettonico che, lontano dall'edificio, perde l'armonia delle linee; è la parola che, staccata dalla frase, riesce vuota di senso. E a noi d'altronde sembra pericoloso il consiglio che spinge l'uomo a chiudersi interamente nella famiglia. Nei nostri tempi soprattutto abbiamo vedute le menti circoscritte dalla parete domestica assistere, siccome da un altro mondo, agli avvenimenti, senza comprenderne l'arcana dottrina. Le abbiamo vedute perdere il vero senso della vita moderna e del progresso sociale. E le anime deboli e quasi addestrate da una mite abitudine alla virtù dell'amore e del sacrificio, le sentimmo pronunciare la parola dell'implacabile sospetto, e ritrovare la forza dell'oltraggio contro ogni nobile passione od ogni santo bisogno che venisse a turbare le pacifiche idee e le previste emozioni della vita domestica[29].

Quel che, tuttavia, più conta è che da tale ferma denuncia tenchiana di un così esclusivo concetto di pittura di genere, come radicalmente diversa da quella storica (dal critico sottilmente addebitato «più che a pregiudizio artistico» del Selvatico, a sua «timidezza d'ingegno», ad

naio 1850, pp. 9-10, ora in Id., *Delle strenne e degli almanacchi. Saggi sull'editoria popolare (1845-59)*, a cura di A. Cottignoli, Napoli, Liguori 1995, pp. 42-6.

[29] *Ibid.*, p. 45. Era, invece, mosso da tutt'altra preoccupazione sociale il Selvatico quando, timoroso dell'avanzare delle idee socialiste proprio tramite quella stessa poesia *intima* o familiare, esplicitamente si ergeva a reazionario tutore dello *status quo*, così esclamando: «Gran peccato! che alcuni scrittori o rei o dementi, accorgendosi quanto le ispirazioni attinte alla vita dell'oggi fossero cerche dal pubblico con festosa curiosità, le convertissero in istromento di prave dottrine, e per la via del romanzo familiare, incitassero il popolo a malvage passioni, spingendolo verso quell'iniquo *socialismo*, da cui verrebbero scassinate le basi più salde e più sante della società» (Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*, p. 24).

un «modo angusto e circoscritto di osservare la vita», quasi che «le grandi idee e i grandi fatti sociali lo turba*ssero* e lo sgomenta*ssero*», e «la storia medesima [...] gli pes*asse* sull'animo come una memoria incresciosa»)[30], emergesse quindi un vero e proprio manifesto teorico di un'arte pittorica tanto più libera e franca che, come specchio unitario e totalizzante della vita sociale, più non riconosceva, di fatto, alcuna graduatoria o distinzione, se non di ambito temporale, tra pittura storica e pittura di genere, entrambe dal Tenca avvertite, come già sappiamo, quale «espressione d'una medesima vita interrogata in epoche diverse»[31].

Donde l'alto ideale programmatico tenchiano di una pittura di genere o «arte domestica» che, al pari della poesia, «spaziando in più vasta atmosfera, studia la vita in tutti i suoi rapporti, coll'uomo, colla famiglia, colla società, senza distinzione veruna di tempo»; e che, senza sovrapporsi o supplire per intero alla grande «arte storica» (dal Tenca lì nobilmente concepita come «l'arte monumentale dei popoli», come «quella che conserva le grandi tradizioni, e mantiene l'entusiasmo delle grandi idee»), neppure si turba o si ritrae innanzi alle «grandi idee» e ai «grandi fatti sociali», alle «azioni vaste» e «clamorose», nonché alle forti «commozioni che passano la cerchia quotidiana degli avvenimenti»[32].

Ma il «Selvatico stesso, così profondo nella filosofia dell'arte», avrebbe in fine benevolmente osservato il critico milanese, a parziale giustificazione di quel maestro della critica artistica, «non può volere questa separazione [tra le due pitture], e meno poi l'abbandono della pittura storica. Noi amiamo attribuire invece queste sue teorie a un po' di impeto oratorio inevitabile in un discorso accademico; e ci confermano in questa opinione lo strascico dell'eloquenza e lo sfoggio artifizioso delle frasi che di tratto in tratto s'incontrano». Salvo poi ironicamente concludere, a riprova del suo tenace spirito antiaccademico e, insieme, di quanto egli fosse buon giudice nell'addebitare alla circostanza l'inusuale veste retorica di quel discorso (nel cui stile era pressoché irriconoscibile «lo scrittore facile, disinvolto, brioso» di un tempo), con un eloquente interrogativo: «Che l'atmosfera accademica debba proprio agghiacciare anche gl'ingegni più fervidi e felici»?[33]

---

[30] [Tenca], *Atti dell'I.R. Accademia di belle arti in Venezia per l'anno 1850*, pp. 228-9.

[31] *Ibid.*, p. 229.

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

2. *Sull'insegnamento accademico delle arti: una polemica non 'accademica'*

Un'ultima vivace polemica era destinata a contrapporre frontalmente, nel biennio 1858-59, sempre sul «Crepuscolo» tenchiano, i nostri due critici, tale da approfondire ancor più il solco che ormai li divideva: essa riguardò, in sostanza, la possibilità o meno di una riforma dell'insegnamento accademico delle arti, e vide singolarmente schierato a favore dell'istituzione accademica il Tenca, pur sempre critico nei suoi confronti, ma persuaso della necessità di difenderla e di migliorarla, non già di abbatterla; contro di essa il Selvatico, ormai convertitosi al verbo del libero insegnamento delle arti, e fattosi apostolo di un suo affido alle private officine degli artisti, nella convinzione che quello impartito nelle accademie fosse purtroppo drammaticamente incapace di contribuire al progresso dell'arte ed anzi ne segnasse fatalmente la morte[34].

Tali erano, infatti, i termini essenziali dell'importante questione[35], quale fu almeno riassunta, con la consueta onestà intellettuale, dal Tenca e da lui sviscerata con straordinaria passione, avendo soprattutto a cuore il destino dell'arte in Italia, nel corso di quattro densis-

[34] Tale polemica fra il Tenca e il Selvatico, iniziata nel novembre-dicembre del 1858 – si veda P. Selvatico, *Sull'insegnamento libero nelle arti del disegno surrogato alle accademie, osservazioni di P. Selvatico*, Venezia, Tip. del Commercio 1858; [C. Tenca], *Dell'insegnamento libero nelle arti del disegno (I-IV)*, «Il Crepuscolo», 9/48, 28 novembre 1858, pp. 757-61 (*I*); 9/49, 5 dicembre 1858, pp. 772-6 (*II*); 9/51, 19 dicembre 1858, pp. 804-8 (*III*); 9/52, 26 dicembre 1858, pp. 821-5 (*IV*) – ebbe un breve seguito nel 1859, con un ulteriore scambio di battute tra i due critici: P. Selvatico, *Gli ammaestramenti delle arti del disegno nelle accademie e nelle officine, esaminati da P. Selvatico*, Venezia, Tip. del Commercio 1859; [C. Tenca], *Rivista letteraria*, «Il Crepuscolo», 10/4, 28 febbraio 1859, pp. 88-91: in particolare le pp. 88-90. Ma la questione delle accademie artistiche e della loro riforma avrebbe continuato, sino all'ultimo, ad appassionare il Tenca, alla cui penna vanno attribuiti almeno altri tre interventi, del settembre-dicembre 1859, editi in materia sul suo «Crepuscolo», cfr. [Id.], *L'Accademia di belle arti in Milano*, «Il Crepuscolo», 10/11, 4 settembre 1859, pp. 231-2; [Id.], *La riforma dell'Accademia di belle arti*, «Il Crepuscolo», 10/15, 2 ottobre 1859, pp. 329-31; [Id.], *Lavori di riordinamento dell'Accademia di belle arti*, «Il Crepuscolo», 10/27, 25 dicembre 1859, pp. 617-9.

[35] Sulla quale cfr. A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pisa), Pacini 2013, alle pp. 252-60.

simi articoli (editi, nel novembre-dicembre 1858, sulle colonne del «Crepuscolo»), che potrebbero ben porsi a suggello della sua ormai lunga militanza critica a favore delle nostre arti:

Non par vero come quest'autore, avvezzo qual è a indagare le varie e molteplici origini d'un dato periodo artistico, – vi rifletteva dunque, con franchezza, il nostro critico – sia tratto a pensare ed a dire che l'insegnamento accademico è la morte dell'arte e che a farla rivivere è d'uopo chiudere le scuole e congedare i maestri, affinché gli artisti trovino da sé la via d'apprendere. Il Selvatico ha dimenticato che l'arte non è già il prodotto d'una scuola o d'un istituto, ma il risultamento di tutte le condizioni materiali e morali d'un tempo e d'una nazione. Vi può esser danno o vantaggio in un dato modo d'insegnamento, e questo può bensì concorrere all'incremento o alla decadenza dell'arte, ma non mai esserne il motore unico e neppure il principale. Credere poi che, togliendo questo insegnamento quale esso sia, si otterrebbe di rigenerar l'arte e di crescere artisti eminenti, è tale illusione da non supporsi possibile in un sodo intelletto qual è il Selvatico[36].

Alla paradossale ricetta, storicamente regressiva, del Selvatico, secondo il quale bastava «rimuover l'arte dalle scuole e dalle accademie e ritornarla alle primitive tradizioni dell'officina per rinverdirne le glorie appassite»[37] (quasi che «l'arte *fosse* stata grande in passato sol perché non v'erano accademie»), il Tenca opponeva dunque il monito, dettatogli invece dal suo solido storicismo, che «il tempo presente *era* tanto disforme dall'antico da non sopportare il ritorno ai metodi ed alle abitudini allora seguite», ed il conseguente richiamo alle «nuove condizioni, in cui l'arte vive e si esplica ai dì nostri»[38], così autorevolmente sentenziando:

Per poco che guardi al moto civile e intellettuale dell'Italia ne' suoi secoli migliori, non potrà non avvertire che quella grandezza fu generale allora in tutte le manifestazioni ideali della nazione, ed ha la sua origine e la sua spiegazione in tutto quel complesso di passioni, di costumi, di istituzioni che contrassegna una società chiamata a grandi cose[39].

---

[36] [Tenca], *Dell'insegnamento libero nelle arti del disegno (I)*, p. 758.

[37] *Ibid.*, p. 757.

[38] *Ibid.*, p. 759.

[39] *Ibid.*

Nella natura eminentemente sociale dell'arte, come specchio di un tempo storico e di una società, stavano insomma le ragioni profonde della sua maggiore o minore evoluzione («Non è il metodo d'insegnamento adunque, ma l'ambiente generale, nel quale l'arte si svolge, che dà la misura del progresso o del decadimento di questa. Ed è nei bisogni dell'arte in relazione allo stato della società che vuolsi cercare l'origine e la ragione dei metodi»). Appunto su una così alta coscienza storicistica si fondava la difesa tenchiana di un'istituzione, pur imperfetta, ma richiesta dai tempi attuali, come quella accademica («Quando un'istituzione, che mira a provedere a questi bisogni, ha potuto sorgere e radicarsi nel concetto universale e durarvi inconcussa, se non nella sua applicazione, almeno nel suo principio, per un tempo non breve, convien pensare che la sua esistenza si fondi su qualche opportunità non passaggera, né frivola»)[40].

Ciò non impediva al Tenca di condividere le fondate accuse mosse dal Selvatico alle accademie (quali «per lo più alimento di meschine vanità, officina di favoritismo e di influenze burocratiche, non tempio, ma prigione dell'arte, vigilata da gelosi custodi, ove questa s'immobilizza ed intristisce»), e di andare anche oltre il critico padovano, che stava invece «pago ad additare il guasto profondo delle accademie, senza risalire alle cause lontane che lo producono e lo mantengono»; lucidamente denunciando nel monopolio da esse esercitato e nel forte condizionamento statale, nel «vincolo di assoluta dipendenza che lega*va* le accademie agli Stati, e ne fa*ceva* una specie di corpo stipendiato e privilegiato», ossia nella mancanza di libertà e di autonomia, dovuta alla «ingerenza ufficiale» che «soffoca*va* i moti spontanei dell'arte», il loro vizio più grave. A sanare il quale il singolare rimedio, proposto dal Selvatico, di sostituire le accademie con un «tribunale artistico», ovvero con una commissione governativa di esperti, che ne assumesse *in toto* le funzioni (come attendere ai «miglioramenti richiesti dall'arte», curare «la conservazione dei vecchi monumenti» e «l'erezione dei nuovi», proporre «concorsi e progetti pei pubblici edifizj», dirigere «la prima educazione artistica», fornire ai giovani «quegli strumenti di studio a cui le forze private non giungono», indirizzare infine «l'intero moto artistico d'un paese»)[41], non poteva che apparirgli pericoloso, oltre che affatto inefficace e peggiore del male:

---

[40] *Ibid.*

[41] [Tenca], *Dell'insegnamento libero nelle arti del disegno (II)*, p. 774.

Or che altro è – si chiedeva, infatti, Tenca– questa commissione di esperti, nominata, privilegiata, decorata dai governi, dove non è spiraglio di libera elezione, e dove concentrar si devono tutti i poteri esecutivi dell'arte, se non la peggiore di tutte le accademie possibili, l'accademia divenuta interamente ufficio dello Stato? Forseché i membri di questa commissione saranno migliori di quelli che ora compongono generalmente le accademie?[42].

Al confronto, gli pareva piuttosto preferibile conservare l'attuale ordinamento artistico (che almeno costituiva «un rifugio contro i cattivi metodi e le sinistre influenze»), ovvero la presente separatezza fra «l'arte ufficiale», «confinata nel recinto accademico», e quella autonomamente praticata nelle officine (in «quel santuario delle officine, che né accademie, né tribunali, né commissioni hanno potenza d'invadere, e dove la libera fantasia dell'artefice può nutrirsi delle sue ispirazioni»)[43]. Era assai più saggio, insomma, secondo il critico milanese, sempre preoccupato della libera creatività degli artisti e della loro salvaguardia da una eccessiva ingerenza statale, mantenere distinti i «due campi dell'arte», l'uno ufficialmente espresso dall'insegnamento accademico, l'altro dai giovani artisti, la cui condizione di ricettività assoluta, una volta usciti dalle accademie e venuti a contatto con la società, egli così felicemente dipingeva:

Il giovane, slattato una volta dall'insegnamento ufficiale, trova almeno nella società che lo attende, nell'arte libera che gli si affaccia al di fuori, un ambiente sano in cui afforzare l'ingegno, e spesso avviene ch'ei possa combattere le nocive abitudini e comprendere almeno, se non in tutto raggiungere, l'ultimo fine de' suoi sforzi. Lo stesso Selvatico rincalza quest'asserzione di argomenti irrepugnabili. Quand'egli afferma infatti che quei maestri, i quali conducono a rovina nelle accademie, sono bene spesso artefici insigni ed ottimi e preziosi insegnanti nelle loro officine, non fa che distinguere i due campi dell'arte, e notare il profitto che viene ai giovani dal libero contatto sociale. Gli è come dicesse che l'artefice si rifà uomo all'uscire dall'accademia, e respira di nuovo quell'aria che sola gli fa sentire la vita.[44]

Ciò non significa che il Tenca si fosse anch'egli convertito al verbo del privato insegnamento delle arti (ove, «a canto ai buoni maestri»,

---

[42] *Ibid.*

[43] *Ibid.*

[44] *Ibid.*

potevano far scuola anche «i mediocri ed i pessimi», tali da attirare nelle loro officine «gli scolari col basso prezzo», e così sottrarli alle aule accademiche), continuando a ritenere l'istruzione impartita dai privati maestri, «non pubblica, né invigilata come nelle accademie»[45], di gran lunga inferiore a quella impartita nelle pubbliche accademie. Né gli sfuggivano i rischi (specie per i ceti popolari) di una eventuale privatizzazione dell'insegnamento artistico, che sostituisse il pubblico patrocinio delle arti rappresentato dalle accademie («il sopprimere le accademie val quanto chiudere l'estrema via, per cui quest'arte può ancora rifornirsi di cultori»). Di qui il suo allarme per il «generale abbandono», in cui si sarebbe trovata l'arte, «non più sorretta da efficace patrocinio», e per la sorte della «schiera numerosa degli scolari», fatta di modesti artigiani, che «alterna*vano* lo studio della scuola col lavoro della bottega», una volta che «l'insegnamento, non più libero a tutti, *fosse* diven*uto* privilegio dei soli facoltosi». «Noi possiamo affermare con certezza che l'arte ne verrebbe uccisa», era la sua amara sentenza: «Si tolga questo vasto semenzajo d'artefici, e l'arte non sarà più coltivata se [non] per ornamento o diletto da qualche ricco che ne faccia un nobile passatempo. Né, ciò dicendo, esageriamo in nulla le condizioni dell'arte, considerata come professione sociale». Che «la moltitudine *fosse* indispensabile» alla formazione di «quell'ambiente artistico» e all'emergere degli «ingegni maggiori» (poiché «in nessun'arte o disciplina i grandi maestri balzan fuori dal nulla»)[46] era, insomma, ben chiaro al critico milanese, il quale, insieme esaltando la funzione sociale sin lì assolta dalle accademie ed i loro meriti per il progresso dell'arte, esclamava: «Guai per l'arte, se si dovesse farla risorgere coll'allontanarne i seguaci!»[47].

Ne usciva, in tal modo, rafforzata la difesa tenchiana dell'istituzione accademica, quale solo baluardo e «provvido riparo al languire degli eccitamenti artistici», e come unica garanzia democratica di insegnamento dell'arte ai ceti popolari («È sotto questo aspetto che vanno osservate le accademie, come quelle che sole, per l'agevolezza dell'insegnamento impartito a tutti, offron campo all'ingegno di distinguersi e di inoltrarsi nella carriera prescelta»)[48]. Una difesa socialmente motivata, dunque, e che si direbbe in gran parte venata di ricordi personali, quella del Tenca, forse proprio ispiratagli dall'esperienza diretta delle

[45] *Ibid.*, p. 776.

[46] [Tenca], *Dell'insegnamento libero nelle arti del disegno (III)*, p. 805.

[47] *Ibid.*, p. 806.

[48] *Ibid.*

scuole di Brera, che egli, figlio di popolo, aveva frequentato giovinetto, come pare trasparire da quell'animato quadretto di genere, dal sapore intimamente autobiografico, che egli così tratteggiava commosso, come se lo ripescasse dal fondo della propria memoria:

L'orario stesso stabilito nelle accademie per questi allievi dovrebbe avvertire gl'incauti demolitori che trattasi d'una classe d'allievi affatto speciale, la quale richiede speciali discipline scolastiche. Quei garzonetti, che si accalcano nelle accademie a sera fitta nel verno e di buon mattino nell'estate, non potrebbero abbandonare in altre ore l'officina per recarsi ad altre scuole; né vi troverebbero ad ogni modo quell'ambiente artistico che solo è proprio d'una vasta e compiuta istituzione accademica. È fortuna adunque che l'insegnamento elementare, nel mentre è un'utile coltura per gli artigiani, sia anche una specie di preparazione e di prova delle vocazioni artistiche, compiuta nel luogo stesso ove è lor dato di svilupparsi, e sotto gli occhi di quei maestri che dovranno poscia guidarle[49].

Ma, da sincero «amatore dell'arte», esperto dei diversi gradi dell'insegnamento accademico, egli neppure mancava di deplorare, nella sua attenta disamina, il «pessimo ordinamento delle accademie», denunciando, al pari del Selvatico, nell'insegnamento meramente tecnico, di riproduzione meccanica del vero, la «piaga vera dell'arte», la «piaga dovuta alle accademie», fondato com'era su di un «falso principio», ossia sul radicato «pregiudizio che la sola forma basti a far l'eccellenza dell'arte»[50]. Un concetto, questo, della obiettiva «povertà» o insufficienza dell'insegnamento accademico (alla cui correzione non sarebbe certo bastato il libero insegnamento dell'arte), che il critico, al solito, in tal modo mirabilmente visualizzava, traducendolo in racconto, quasi si fosse trattato di uno spaccato di vita vissuta:

Ecco adunque il garzonetto, il quale avrà appena avuto i primi rudimenti del leggere e dello scrivere, e a cui l'accademia non ha appreso che a far nasi ed occhi e foglie d'acanto, eccolo entrato nel grande laboratorio dell'arte, dove gli si apre o gli si dovrebbe aprire in tutta la sua ampiezza quel concetto del bello ch'esso aspira ad imitare nelle sue forme sensibili. E qui cominciano le prime difficoltà e le prime delusioni. Perché l'allievo, che non ha istruzione di sorta, fuor di quella meccanica del disegno, deve concepire una storta idea dell'arte e supporla riposta per intero in quella perizia della mano, alla quale soltanto fu addestrato. Il campo sterminato dell'imitazione si ristringe per lui nella fedele

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*, p. 807.

riproduzione d'un esemplare qualunque, fortunato quando non sia di opera affatto convenzionale; e poiché nessun sussidio di istruzione accessoria gli apre la mente a più alta idea, egli procede, come ha cominciato, a perfezionar solo l'occhio e la mano nel maneggio della matita e del pennello[51].

Benché, al contrario del Selvatico (che rischiava di «ristringere nell'officina la tradizione artistica» e di «ricondurre i giovani, i quali devono avere intelletto e scienza del bello, a lavorar come fattorini presso un artefice»), il Tenca non disperasse affatto di poter riformare l'insegnamento accademico, applicando ad esso «una riforma compiuta, una riforma non solo di metodi scolastici, ma dello stesso ordinamento generale». Di qui la lungimiranza e la modernità del suo progetto, da lui ampiamente ribadito, di una conversione delle attuali accademie da «officine manuali» a «vere università artistiche», ove l'«artefice macchina, che eseguisce e che copia», fosse guidato e completato dall'«artefice uomo» e dall'«artefice filosofo, che sa, che pensa, che crea»[52].

Era, quindi, ben chiaro all'autorevole direttore del «Crepuscolo» che una vera riforma, o rifondazione, del metodo di insegnamento accademico non poteva consistere «nell'educare i giovani in un luogo piuttosto che in un altro, nell'officina invece che nell'accademia, ma bensì nell'apprestar loro tutti quei mezzi d'istruzione che il bisogno dell'arte richiede*va*, nel creare per essi l'ambiente artistico più respirabile e vitale»[53]. Quella dell'accademia come «sede» e «laboratorio dell'arte»[54], come università dell'arte, nel senso più alto di libera palestra di idee e di metodi, ove tutte le discipline (dalla storia all'archeologia, dall'antropologia alla poesia, dall'estetica alla morale) fossero insegnate, così da porre riparo all'attuale «divorzio funesto» tra gli «artefici» e i «critici» («sdegnosi i primi della parola di chi non ha perizia tecnica dell'arte, esigenti gli altri oltre il debito per le mal note difficoltà dell'arte»)[55], era insomma una proposta fortemente innovativa, a cui il critico milanese pervenne proprio grazie a tale suo fecondo dibattito con le idee del Selvatico.

ALFREDO COTTIGNOLI

---

[51] *Ibid.*

[52] *Ibid.*, p. 808.

[53] [TENCA], *Dell'insegnamento libero nelle arti del disegno (IV)*, p. 821.

[54] *Ibid.*, p. 822.

[55] *Ibid.*, p. 825.

ESTEROFILO E AGENTE DEL TRANSFER CULTURALE

Selvatico, l’«esteromania» e la fotografia: alcune aggiunte

Pompeo Molmenti lo definì con ironia come una «Strano miscuglio di pedante e di artista»[1] pur senza liquidare l’illustre predecessore, lui che da non molto tempo era passato dagli studi giuridici a quelli letterari e di storiografia lagunare e che, nonostante la differenza generazionale e di metodo, comunque non poteva dimenticare l’eredità culturale di Pietro Selvatico Estense.

Selvatico fu un artista piuttosto *sui generis*, casomai declinato al progetto architettonico e di restauro del patrimonio[2], anche se era stato educato all’acquerello, come si conveniva ad un aristocratico di quel tempo, nonché al gusto per l’arte e l’architettura grazie agli insegnamenti di Giovanni De Min, Lodovico Menin e Giuseppe Jappelli. Tuttavia la statura di studioso che si costruì, prima di conquistare una posizione ufficiale «nelle alte vette gerarchiche»[3], era debitrice del ruolo di pubblicista alla ribalta della scena nazionale quando, negli anni Trenta e Quaranta (in corrispondenza dei suoi trenta e quaranta anni), cercò di stendere ponti storiografici con gli aggiornati studi d’oltralpe. La sua sincera esterofilia, ben presto etichettata come «esteromania»[4] da detrattori e difensori di valori patrii, soprattutto quando elevati a baluardi contro gli invasori stranieri, derivava in gran parte dai suoi viaggi in Europa. Ne ribadiva l’importanza fondamen-

[1] P. Molmenti, *Nuove impressioni letterarie*, Torino, Tip. Camilla e Bertolero 1879, p. 30.

[2] *Pietro Estense Selvatico: un architetto padovano in Trentino tra romanticismo e storicismo*, Catalogo della mostra (Trento-Mezzolombardo, 2003), a cura di D. Cattoi, Trento, Museo diocesano tridentino-Comune di Mezzolombardo 2003, e in questo volume il contributo di F. Castellani.

[3] Venezia, Museo Civico Correr, Mss. PD 554 c/32, VIII, *Lettera di P. Selvatico a V. Lazari*, Venezia, 17 aprile 1852.

[4] In E. Ventura, *Jacopo Cabianca: i suoi amici, il suo tempo*, Treviso, A. Vianello 1907, p. 130.

tale per la sua formazione nel campo dell'arte e dell'architettura retrospettivamente, ormai negli anni Settanta, in uno scritto autobiografico – rimasto nel suo archivio di manoscritti conservato a Padova – che venne redatto per Angelo De Gubernartis[5].

Nel 1834 e nel 1840 Selvatico visita la Francia, Parigi in particolare[6], dubbia e non confermata la visita nel 1836 nel Regno Unito, mentre nel 1844 è la volta di un lungo viaggio in Germania, seguito nel 1846 da un ulteriore soggiorno in alcuni stati tedeschi e nella capitale austriaca, determinante o perlomeno anticipatore della sua carriera futura. Il quarantenne Selvatico l'inglese sembra masticarlo appena e per quanto riguarda la conoscenza del tedesco – su cui le informazioni sembrerebbero essere discordanti – sicuramente ne esce rafforzata il decennio successivo in corrispondenza del suo incarico di segretario ff. di Presidente all'Accademia di Belle Arti di Venezia; è invece il francese la lingua straniera più praticata (anche in famiglia), tanto che, ancora negli anni Quaranta e Cinquanta, legge autori tedeschi pubblicati in traduzione francese, fra i quali Hegel, Schlegel e Schelling, almeno stando all'inventario della sua biblioteca di libri d'arte[7].

L'esordio come storico dell'arte, che esce dai confini dell'erudizione locale per confrontarsi con spunti e metodi esteri, avviene come è noto nel 1836 con il suo dirompente testo su *La Cappellina degli Scrovegni*[8] il quale, sebbene venga ben recepito all'estero, subito catalizza accese critiche in Italia. Per l'accusa esplicita di «esteromania» bisognerà attendere un paio d'anni in corrispondenza della pubblicazione dell'articolo sull'Oratorio di San Giorgio[9], nel quale veniva commentato un testo di Ernst Förster (un personaggio chiave nella rete di con-

[5] Padova, Biblioteca Civica, Carte Pietro Selvatico Estense (d'ora in poi BCP, CPSE), Busta 3 «Mss. Selvatico Zibaldone III. 40-60», 45 «Zibaldone 11 novembre 1872», mss. [A De Gubernartis] (pubblicato poi in A. De Gubernartis, *Ricordi biografici, Pietro Selvatico*, «Rivista Europea», 4/1-2, 1872, pp. 233-9).

[6] Le date dei viaggi francesi sono note soprattutto attraverso la raccolta di lettere riportate da E. Ventura (*Jacopo Cabianca: i suoi amici, il suo tempo*), ma per una discussione relativa alla loro datazione cfr. M. Visentin nel suo saggio in questo volume.

[7] Il catalogo di libri d'arte del Selvatico è pubblicato in questo volume da chi scrive.

[8] P. Selvatico, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti. Osservazioni*, Padova, tipi della Minerva 1836.

[9] P. Selvatico, *L'oratorio di San Giorgio, cappella sepolcrale dei Lupi marchesi di Soragna*, «Rivista Europea che fa seguito al Ricoglitore ed all'Indicatore», 1/4, 28 febbraio 1838, pp. 303-9.

tatti esteri del Selvatico), che poi egli stesso avrebbe tradotto nel 1846[10] come esito di una collaborazione nata a Padova negli anni Venti e corroborata da molteplici intrecci, fra temi e autori, nelle pagine della rivista «Kunst-Blatt».

Nonostante questi esordi, il vero punto di contatto vivo e fecondo con la cultura estera Selvatico lo matura pienamente nel decennio successivo. La fisionomia di storico dell'arte pubblico e presto assai popolare, oltre che ben aggiornato alla produzione storiografica straniera, Selvatico la cementa con la sua partecipazione in veste di critico e giornalista militante soprattutto negli anni Quaranta, in corrispondenza di uno dei periodi più ferventi del «secolo di ferro del giornalismo» (così definito da Carlo Tenca). Dopo i primi interventi sul «Giornale di Belle Arti» diretto da Leopoldo Cicognara[11] era approdato alla milanese «Rivista Europea»[12] (proprio grazie a Tenca) e aveva successivamente preso le redini di una rivista niente affatto secondaria nel panorama italiano per la sua propensione al confronto con la storiografia estera come il «Giornale Euganeo». Questa rivista per cinque anni divenne una vera e propria palestra per l'esercizio critico nella quale propose studi e riflessioni sull'arte e la storiografia straniera[13], tanto che per i suoi contemporanei (come ebbe a sostenere con penna graffiante Giuseppe Cecchini Pacchierotti) Selvatico pareva scrivere solo sotto lo «stendardo di scrittori francesi e tedeschi»[14]. A questo giudizio si aggiunsero ben presto quelli niente affatto stemperati dai sentimenti

---

[10] P. Selvatico, *I dipinti nella cappella di San Giorgio in Padova, illustrati dal dr. E. Förster. Traduzione dal tedesco di P.E. Selvatico con note e aggiunte del traduttore*, Padova, tip. del Seminario 1846. La traduzione è dichiarata nel frontespizio, tuttavia sembrerebbe essere smentita da alcune liste di semplici lemmi tradotti in tedesco conservate fra le sue carte manoscritte e ascrivibili agli anni veneziani.

[11] A. Auf der Heyde, *Leopoldo Cicognara e il «Giornale di Belle Arti» (1833-1834) e la cultura architettonica della restaurazione*, «Studi neoclassici», 2, 2014, pp. 113-28.

[12] F. Bernabei, *Critici d'arte nella «Rivista Europea» (1838-1847)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», 140, 1981-82, pp. 115-32.

[13] Cfr. M. Visentin, *Pietro Selvatico e il «Giornale Euganeo» 1844-1848*, Tesi di Dottorato, relatori F. Fergonzi e D. Levi, Università degli Studi di Udine, a.a. 2005-06, e il suo testo in questo volume.

[14] G. Cecchini Pacchierotti, *L'arte di Giotto non più italiana. Articolo del Marchese Pietro Estense Selvatico nel. 1 fascicolo del «Giornale Euganeo» a p. 22 il 15 gennaio 1844*, Padova, Tipografia del Seminario 1844, s.p.

post-risorgimentali dopo la nomina del governo austriaco che, nell'inverno del 1849, lo designò a prendere di fatto la direzione, rimasta vacante dopo la scomparsa di Antonio Diedo, dell'Accademia veneziana. Nomina ottenuta grazie al sostegno del (a quel punto) terribile Radetzky, che nell'estate aveva inferito la sconfitta alla città lagunare a colpi di cannone: si trattava evidentemente di un rapporto coltivato da tempo per via di strategie sottili giocate più in Austria e in Germania che in Veneto[15]; tra le testimonianze di contatti con gli ambienti esteri vi è la dedica al principe Giovanni di Sassonia, della sua opera *Sulla architettura e scultura in Venezia* del 1847[16], fra le più importanti nella sua produzione e rivolta ad un ampio pubblico, anche internazionale, poiché era stata concepita a mo' di guida per la rilevante e ambiziosa *kermesse* nel panorama nazionale pre-1848 rappresentata dal *IX Congresso degli scienziati italiani* che si tenne nella città lagunare.

Le Belle Arti, le immagini e la fotografia[17]

Furono proprio gli stessi testi degli anni Trenta sull'arte a Padova che gli valsero gli epiteti più celebri di esterofilo – che mai si scrollò di dosso – a segnare il passo sull'uso delle immagini a corredo del discorso storiografico, essendo già queste pubblicazioni illustrate puntualmente da scelte incisioni a puro contorno, su disegno di Selvatico; del resto Selvatico stesso intende il disegno non solo come personale supporto mnemonico, bensì come uno strumento conoscitivo oggettivo e pressoché prossimo al rilievo architettonico. In questo

[15] Chiarisce le posizioni politiche del Selvatico A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno*, Ospedaletto (Pisa), Pacini 2013, pp. 139-46.

[16] P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni, studi di P. Selvatico per servire di guida estetica*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano 1847.

[17] La base degli studi su Selvatico e la fotografia è stata impostata magistralmente da Paolo Costantini (1985) il quale mi aveva indirizzato allo studio di questo tema, che ho trattato nella mia tesi di laurea incentrata sulla cultura visiva del Selvatico e le modalità conoscitive dello storico dell'arte (1997) e sviluppato in alcuni interventi successivi, soprattutto in T. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, 4/1, 1997, pp. 75-96.

quindi vi possiamo cogliere non solamente un riverbero della sua formazione artistica, quanto piuttosto un’attitudine al controllo della traduzione grafica dell’opera d’arte in relazione al farsi e alle necessità di un nuovo discorso storico-artistico, che necessitava di essere corroborato dalle immagini. In numerosi testi giovanili del Selvatico, le incisioni, va notato *en passant* e in relazione alla tematica fotografica che da lì a poco lo interesserà, erano realizzate dal padovano Antonio Sorgato. Suo nipote, Antonio jr., diventerà un abile dagherrotipista, addirittura forse fra i primi attivi nella città di Padova: trasferitosi a Venezia si proporrà sul mercato con la (rara) specializzazione nella ripresa fotografica di dipinti ad olio, ed entrerà a far parte del gruppo dei primi fotografi a contatto con l’Accademia veneziana riformata dal Selvatico[18]. Di sua mano resta il bel ritratto del Selvatico degli anni Settanta, sovente tradotto in incisione[19]. Sempre relativamente alla fotografia a Padova, va segnalato che in città era particolarmente attivo in questo settore un gruppo di persone provenienti sia dal contesto scientifico e collegabili agli ambienti dell’alta formazione come Tommaso Zannini, Carlo Cerato e successivamente, fra tutti, Francesco Zantedeschi e il suo allievo Luigi Borlinetto)[20], sia dal contesto pittorico nel quale si erano formati personaggi di spicco in sede nazionale, ma anche internazionale fra i quali gli artisti-fotografi, fra loro coetanei, Giacomo Caneva (come Selvatico legato a Jappelli, fu inoltre lettore appassionato del «Giornale Euganeo» da Roma dove era fra gli animatori del circolo di fotografi italo-francesi del Caffè Greco) e il famoso Domenico Bresolin[21]. Informazioni queste utili per continuare a ipotizzare e verificare possibili intrecci relativamente alla costruzione di una cultura visiva che dialogò con il recente immagina-

---

[18] Su questo tema, ampliato da una ricerca d’archivio che ridiscute della centralità di Bresolin aprendo a una diversa considerazione del ruolo del Perini, cfr. S. Filippin, *«Questa fotografia non s’ha da fare...»: Morris Moore, Raffaello, e l’Accademia di Belle Arti di Venezia*, «RSF. Rivista di studi di fotografia», 1, 2015, pp. 8-25.

[19] Il ritratto è conservato nella BCP, RIP. IV-752.

[20] Una sintesi è offerta da *Padova. I fotografi e la fotografia nell’Ottocento*, Catalogo della mostra, a cura di G. Vanzella, Venezia, Tipografia commerciale 1997, in part. pp. 23-38.

[21] Un lavoro recente su Bresolin (con bibliografia aggiornata): C. Dal Pino, *Pittura e fotografia degli esordi: storia di una relazione complicata. Il caso esemplare di Domenico Bresolin*, Tesi di dottorato, relatore G. dal Canton, Università degli Studi di Padova, a.a. 2011-12.

rio fotografico, in relazione alla messa a punto di una storia dell'arte sempre più puntellata su fondamenti iconografici, e che ci portano al nodo di Selvatico e la fotografia, come vero e proprio *relais* sia per l'educazione del pittore storico e per la riforma del sistema didattico dell'arte basato sui fondamenti del disegno secondo le norme scientifiche, sia per le intersezioni e i contatti con la cultura estera, questa volta considerati dal punto di vista di quella prettamente fotografica, e anche in questo caso colti grazie alla sua esterofilia o, se si preferisce, «esteromania».

La fotografia per Selvatico era ovviamente un mero strumento di controllo nell'apprendimento del disegno, ovvero uno strumento moderno per l'educazione dell'occhio dell'artista. Il suo interesse nasce pragmaticamente in relazione a quella che definisce la «scienza del disegno», già approcciata nel libro di grande impegno sul metodo dell'insegnamento artistico del primo Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842). Relativamente a questo, nelle bozze conservate nell'archivio del Selvatico, vi è una versione manoscritta che fa riferimento alla possibilità didattica di avvalersi dell'ausilio della dagherrotipia per fissare il movimento del corpo umano e poi studiarlo attraverso la sua traduzione fotografica. La nota, che verrà espunta dalla pubblicazione, forse perché considerata troppo fuori misura o moderna, la leggerei come il riflesso di una fascinazione provocata da quanto aveva visto a Parigi nel 1840, dove il tema della dagherrotipia e la possibilità di vedere dal vivo diverse immagini doveva essere davvero impressionante in quell'anno che seguiva l'annuncio dell'invenzione di Daguerre e vedeva l'esposizione pubblica delle fotografie al rame argentato alla quale accorsero visitatori da tutta Europa[22].

Il celebre *Discorso* pronunciato nell'Accademia di Belle Arti nell'8 agosto del 1852 *Sui vantaggi che la fotografia può portare alle arti del disegno*[23], in un momento di grande intensità per lo sviluppo di questo

[22] «Potrebbe tentarsi se col mezzo del Dagherrotippo [*sic*] darsi i principali movimenti del corpo umano. L'uomo per 5 minuti può durare nella più gran parte delle movimentazioni possibili, e cogli ultimi perfezionamenti del Dagherotipo [*sic*] basta molto meno ad imprimere la immagine sopra una lastra di rame» (in BCP, CPSE, Busta 5 «Manoscritti Selvatico», 84) *Movimenti del corpo umano*, minuta mss., s.d.). Cfr. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione*, pp. 86-7. Sulla discussione relativamente alla preparazione del volume *Sull'educazione del pittore storico*, cfr. la postfazione di A. Auf der Heyde alla ristampa anastatica (Pisa, Edizioni della Normale 2007).

[23] P. Selvatico, *Sui vantaggi che la fotografia può portare alle arti del disegno*, pa-

ramo della scienza e dell'arte (come si diceva allora), resta notevolissimo per l'apertura a un nuovo ordine d'idee qualora comparato alle contemporanee esperienze europee. Per queste bisognerà riferirsi soprattutto alla penna di França Wey, già giornalista di una rivista d'arte come «L'artiste» e pubblicista nei maggiori periodici saint-simoniani, fra i quali «Le globe», con la sua serie di articoli pubblicati su una rivista esclusivamente dedicata alla discussione sulla fotografia «La lumière»[24]. Fondato nel febbraio del 1851 a Parigi, questo periodico era frequentato dall'*intellighenzia* artistica della capitale che, con i suoi maggiori esponenti da Eugène Delacroix a Gustave Courbet e a Jules-Claude Ziégler, aderì con entusiasmo alla Société heliographique fondatrice della rivista stessa. Bisognerà prendere atto che, ad inizio degli anni Cinquanta, nella fervente Parigi il discorso sulla fotografia non era affatto disgiunto (pur se con numerose ambiguità) da quello sull'arte moderna o sulla modernità dell'arte.

In ogni caso il testo *Sui vantaggi che la fotografia può portare alle arti del disegno* (ma che nella bozza manoscritta reca in aggiunta un verbo assertivo dalla forza esplosiva: *De vantaggi che può e deve la fotografia recare all'Arti del Disegno*)[25], resta un contributo determinante nella cultura fotografica e visuale del tempo: fu una bomba lanciata nei salotti borghesi delle accademie italiane abituate a discorsi annuali di ben altro tenore sulla lezione dei maestri antichi, capace di aprire il varco passando dal tema della tradizione a quelli collegati alla raffigurazione del presente, pur se non in chiave di un contemporaneo e aggiornato realismo alla francese, quanto piuttosto di un filone impegnato sui temi della quotidianità che, quasi di riflesso, poteva pervenire a smantellare la questione civile implicata nel genere della pittura storica[26]. Ma dove prese ispirazione Selvatico per proporre

ragrafo di *L'arte insegnata nelle accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti della Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852, pp. 337-41.

[24] Fra i suoi interventi più significativi: F. Wey, *De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts*, «La Lumière», 9 février 1851. Cfr. anche E. Hermange, *«La Lumière» et l'invention de la critique photographiques, 1851-1860*, «Etudes photographiques», 1, 1996, anche on-line <http://etudesphotographiques.revues.org/102> (dicembre 2014).

[25] BCP, CPSE, Busta 15 «Manoscritti P. Selvatico», *189) De vantaggi che può e deve la fotografia recare all'Arti del Disegno*, mss., s.d. [1852], la sottolineatura nel titolo è mia.

[26] Si cfr. il noto P. Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti*

uno sdoganamento della fotografia – che agli occhi dei suoi colleghi accademici dovette apparire quasi blasfemo – lui che era ormai un cinquantenne tutto sommato abbastanza reazionario per quanto si proponesse nelle vesti di un rivoluzionario innovatore della didattica artistica e del ruolo civile dell'arte?

Cercherò d'illuminare alcune ipotesi a riguardo, precisando alcune intersezioni che hanno a che fare con la sua cultura visiva, l'approdo di notizie fotografiche estere e l'esperienza diretta della fotografia, soprattutto a Venezia, vero crogiolo di esperienze culturali di dimensioni internazionali proprio all'inizio degli anni Cinquanta[27]. In quel clima ebbero un peso particolare le pratiche di contaminazione o, altrimenti definite d'«intestualità» legando le vicende figurative della fotografia con alcune riflessioni storiografiche di maggiore portata, in un clima culturale modificato dal rinnovato ruolo centrale del sistema accademico così come disegnato nella strategia impostata dal suo nuovo presidente.

Precedenti al Discorso *del 1852: suggestioni dalla Francia*

Echi di un importanti discussioni sulla fotografia condotte in ambito artistico, da uno dei maggiori interpreti del suo tempo, possono essere rintracciati nella bozza di una recensione di mano Selvatico – tardivamente pubblicata nel 1857 – al libro *Dessin sans maître* della pittrice e scrittrice Marie-Élisabeth Cavé[28], amica di Ingres e Delacroix. Del testo didattico della Cavé (destinato a numerose riedizioni), che prevedeva

alla vita contemporanea – Discorso di Pietro Estense Selvatico segretario e professore di estetica nell'I.R. Accademia, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 4 agosto 1850*, Venezia, tip. di Giuseppe Grimaldo 1850, pp. 7-34.

[27] G. Zucconi, *Dopo il 1850: l'internazionalizzazione dell'architettura veneziana sullo sfondo di riforme e restauri*, in *Dopo la Serenissima: società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, a cura di D. Calabi, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001, pp. 595-620.

[28] Busta 6, Mss. Selvatico Zibaldone 85 (varie), *Alcune considerazioni sopra l'articolo I del Signore G.I. Pezzi...*, ins. s.n. e s.d. [1853], previsto probabilmente per una pubblicazione periodica in risposta a un articolo pubblicato nel 1853, uscì quattro anni dopo nell'Appendice del suo *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che esercitano le accademie artistiche*, Venezia, Naratovich 1857. Cfr. Auf

l'uso di veli sottili applicati a calchi sui quali tracciare il disegno assieme a delle altre riflessioni sul tema della copia, del calco e della fotografia, Delacroix aveva scritto una lunghissima recensione sulle pagine di un periodico autorevole come «Revue des deux Mondes», nel settembre del 1850[29], con *incipit* «Voici la première méthode de dessin qui enseigne quelque chose»: credo sia difficile supporre che Selvatico, attento lettore e frequentatore della rivista, non ne fosse a conoscenza. Del resto, Selvatico aveva conosciuto Delacroix nel corso del suo viaggio a Parigi nel 1840: l'indizio costituito dalla data non sembrerebbe essere del tutto debole per i collegamenti non solo con la ricezione del testo della Cavé, ma anche con la fotografia per la quale Selvatico aveva avuto un'attenzione precoce. Anche la Cavé aveva dimostrato un interesse per l'impiego del dagherrotipo, come del resto era facile fare delegando fiducia alla tecnica e alla moda della fotografia in quegli anni. Tuttavia il suo approccio è accorto e meditato sull'efficacia concreta in termini didattici, come si può cogliere in un passaggio del testo dove specifica che la capacità del dagherrotipo di riprodurre con dovizia tutti i particolari poteva essere svilita dal fatto che essi vengono trattati tutti alla medesima intensità, concludendo pertanto che non poteva non essere adatto a rappresentare la fisionomia della persona dove il disegno necessita di scelte sapienti e consapevoli. È proprio da questo tema proposto dalla Cavé che Delacroix prende spunto per scrivere le sue impressioni sull'impiego della fotografia nell'arte. Va ricordato che Delacroix ha una certa diretta dimestichezza con la fotografia, tema che anima la discussione nei salotti borghesi e degli ateliers degli artisti parigini, tant'è che è attestata sin dall'inizio degli anni Quaranta la sua frequentazione di numerosi fotografi nonché le sperimentazioni sulle possibilità delle fotografia di essere utilizzata come «seconde nature»[30]. Di questa fascinazione ne possiamo cogliere il riverbero nel bel ritratto al dagherrotipo realizzato da Léon Riesener, nel 1842, che lo ritrae nella posa *imitatio Christi*[31], e da un suo foglio di disegni, purtroppo disperso

der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 172-5. M.É. Cavé, *Le dessin sans maitre. Méthode pour apprendre a dessiner de mémoire*, Paris, Susse frères 1850.

[29] E. Delacroix, *Le dessin sans maître, par M. Élisabeth Cavé*, «Revue des deux mondes», 15 septembre 1850, pp. 1139-46.

[30] S. Slanina, *La valeur ajoutée de l'imperfection. Delacroix et la photographie*, in *Delacroix et la photographie*, Catalogo della mostra (Paris 2008-09), a cura di C. Leribault, Paris, Le Passage 2008, p. 17.

[31] Il piccolo dagherrotipo di 5,4x4,1 cm (*Portrait de Delacroix les mains levées*) è

ma che sopravvive nelle riproduzioni, di dodici ritratti di se stesso e della Cavé che vennero lucidati direttamente dai ritratti dagherrotipici e moltiplicati sul foglio di carta[32]. Di come la fotografia fosse entrata come strumento comune nella sua pratica artistica, ne resta traccia anche nel suo *Journal*: ad esempio il 17 settembre del 1850 (due giorni dopo la pubblicazione del testo sulla Cavé), Delacroix scrive su dei nudi mascolini ritratti nelle fotografie di Ziégler (allievo di Ingres), annotandosi di chiedergliели in prestito[33].

Il pretesto di un possibile contatto fra Delacroix e Selvatico sul tema della fotografia, se non risalente agli anni Quaranta, molto probabilmente mediato dal testo della Cavé, serve a porre l'attenzione su certe descrizioni che fra Francia e Italia, fra la primavera del 1851 e l'estate del 1852 ricorrono in pochi testi, tutti importanti per la storia della fotografia e che possono aiutare a contestualizzare il noto *Discorso* selvatichiano dell'estate del 1852. Nella biblioteca di libri d'arte di Selvatico si conserva il volume della Cavé, sottolineato a matita rossa soprattutto delle parti esecutive del metodo, benché sia la terza edizione (del 1852). Il frontespizio reca un aggiornato e promettente: «ouvrage approuvé par M.M. Ingres, Delacroix, Horace Vernet, etc.»[34] e all'interno la *Note* dell'editore introduce il testo di Delacroix del 1850 che viene pubblicato integralmente ad inizio del volume proprio «pur appeler l'attention publique sur *Le dessin sans maître*», seguito dal *Rapport de M. l'Inspecteur général des Beaux-Arts à M. Vaisse, Ministere de l'intérieur sur la méthode de dessin de Madame Cavé*, del marzo del 1851, nel quale si ribadisce l'importanza del metodo, adottato nelle scuole francesi, aggiungendo con enfasi che: «Dans l'atelier de madame Cavé, le professeur, c'est le calque, c'est-à-dire la vérité».

«Apprende à dessiner» scrive Delacroix commentando il metodo geniale della Cavé «c'est apprendere à avoir l'œil juste»[35]. La fotografia doveva servire allora a correggere gli errori dell'occhio e le lacune

---

stato realizzato dal cugino fotografo e pittore di Delacroix stesso (Parigi, Petit Palais-Musée des Beaux Arts, PP H 00004).

[32] Il foglio, di collezione privata, è dato per disperso: cfr. *Delacroix et la photographie*, p. 17, ill. 5.

[33] Sui rapporti con la fotografia si rimanda a H. Damish, *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Bruxelles, Gevaert 2001, e a *Delacroix et la photographie*.

[34] M.É. Cavé, *Le dessin sans maitre. Méthode pour apprendre a dessiner de mémoire. Ouvrage approuvé par M.M. Ingres, Delacroix, Horace Vernet, etc.*, Paris, Aubert 1852[3].

[35] Delacroix, *Le dessin sans maître*, p. 1142.

dell'insegnamento, ma non poteva essere avulsa dal contributo di una certa esperienza artistica nell'orientarsi a scegliere con 'giustezza', proprio perché il dagherrotipo – sottolinea Delacroix – è più del calco (proposto dall'amica), è lo specchio dell'oggetto: complessivamente una presa di posizione e una sensibilità misurata per la fotografia e per il suo impiego in ambito artistico che credo fosse nelle corde del Selvatico e che a questa potesse ispirarsi.

L'indizio non è poi così debole per tracciare delle possibili *liaisons* culturali e fotografiche con la Francia, allora al centro della scena europea, e può essere rafforzato dagli esempi di album fotografici editoriali che Selvatico fece acquistare precocemente alla biblioteca dell'Accademia di Belle Arti, come ha ricostruito Alexander Auf der Heyde[36], e che meritano di essere analizzati per la loro portata innovativa paragonabile ai testi illustrati sull'architettura gotica di Heideloff e Hoffstadt che entrarono altrettanto precocemente nella medesima struttura didattica[37]. Fra queste edizioni fotografiche (che risultano preziose nelle collezioni pubbliche italiane) mi sembra particolarmente degna di nota il volume *Choix d'ornements arabe de l'Alhambra*[38], illustrato con fotografie stampate dagli abilissimi fratelli Bisson e realizzate da un fotografo delle prime ore come Joseph-Philibert Girault de Prangey, il quale aveva studiato disegno proprio con Ziégler e da questi era stato indirizzato alla fotografia presso Hyppolite Bayard, il concorrente di Daguerre e successivamente uno dei fotografi della Mission héliographique, prima campagna di documentazione fotografica del patrimonio nazionale francese, per gli auspici di Prosper Mérimée della Commission des monuments historiques.

Gran parte delle notizie su questo nuovo genere editoriale degli album fotografici su temi artistici, che caratterizzano l'inizio degli anni Cinquanta francesi e gli arbori di una pratica storiografica[39], erano

---

[36] Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 281-8.

[37] Su questo tema: G. Zucconi, *Dopo il 1850: l'internazionalizzazione dell'architettura veneziana sullo sfondo di riforme e restauri*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, a cura di D. Calabi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001, p. 162.

[38] *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra, offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation mauresque en Espagne au XIII^e siècle reproduit en photographie par MM. Bisson frères*, Paris, Gide et J. Baudry 1853.

[39] *Art and the Early Photographic Album*, Atti della conferenza (Washington 2007), ed. by S. Bann, Washington D.C., National Gallery of Art 2011.

rintracciabili attraverso le recensioni nelle principali riviste in cui si discuteva di arte. *Les Choix d'ornements* era stato ampiamente citato nel «Bulletin Monumental»; il volume fotografico del collezionista Benjamin Delessert, che riproduceva finemente le incisioni realizzate da Marcantonio Raimondi dai disegni di Raffaello[40] aveva avuto, fra gli altri, una recensione di uno studioso frequentato dal Selvatico, Louis Vitet, sulle pagine della «Revues des deux mondes» e compare anch'esso nella collezione bibliografica formata dal Selvatico.

Gli acquisti librari all'Accademia di Venezia effettivamente possono guidare ad un'ulteriore verifica dei gusti dello studioso padovano per le produzioni fotografiche, anche in relazione all'impiego in città e in Accademia di un gruppo di fotografi dei quali finora è stato indagato soprattutto Bresolin (in un celebre manoscritto selvatichiano etichettato come «le meilleur de nos Photographe»[41]) come fotografo d'architettura, evidentemente in un rapporto di osmosi fra la sua produzione, condotta con occhio di pittore sulle architetture veneziane, particolarmente attento ai valori della luce veneziana sulla materia delle facciate dei palazzi e delle chiese, e la didattica riformata del Selvatico la quale, fra i vari aspetti, ebbe il merito di portare gli studenti fuori dalle aule accademiche a studiare i monumenti dal vero, nella ricerca di una comprensione del *genius loci* rintracciabile nei documenti di pietra.

Precedenti al Discorso *del 1852: tangenze italiane*

Il *Discorso* dell'8 agosto del 1852 ha riscosso una notevole fortuna critica dopo la pubblicazione negli *Annali* della *Storia d'Italia* di Carlo Bertelli e Giulio Bollati (1979), pertanto non mi tratterò e sui passi generali supponendo sia ampiamente noto. Tuttavia credo che meriti ancora qualche precisazione di carattere contestuale. Tre

---

[40] B. Delessert, *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolonais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques unes de ses estampes*, 2 voll., Paris, Goupil et Cie, Londres, Colnaghi 1853-55.

[41] BCP, CPSE, Busta 6, *Monsieur...*, mss., s.d. Su questo tema R. Cassanelli, *Morris Moore, Pietro Selvatico e le origini dell'expertise fotografico*, in *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, 2 voll., a cura di T. Serena, Pisa, Scuola Normale Superiore 1999, I, pp. 41-7, e S. Filippin, *«Questa fotografia non s'ha da fare...»: Morris Moore, Raffaello, e l'Accademia di Belle Arti di Venezia.*

mesi prima, nella «Gazzetta ufficiale di Venezia» un articolo firmato con la sola lettera S puntata, intitolato *Progressi della fotografia in Venezia*[42], descrive l'attività di documentazione fotografica già avviata in città da un gruppo di tre fotografi: Domenico Bresolin, Antonio Perini e Carlo Ponti. Molti concetti che appaiono in questo breve testo, vengono poi ripresi con ampliamenti e modifiche nel *Discorso* pertanto mi sembra attribuibile con sicurezza al Selvatico[43] . Qui l'autore si brevemente sull'opera del pittore fotografo milanese Luigi Sacchi[44], sul quale lo scrittore d'arte Giuseppe Mongeri (futuro segretario dell'Accademia di Brera succedendo ad Hayez), che a questi era particolarmente vicino, aveva da poco pubblicato un articolo elogiativo apparso in due parti sulla nuova rivista «Il Crepuscolo»,

---

[42] S. [Pietro Selvatico], *Progressi della fotografia in Venezia*, «Gazzetta Uffiziale di Venezia», 105, 8 maggio 1852.

[43] Di questo testo propongo i principali passaggi: «[...] Per quanto so, il Bresolin, ha l'intenzione di dare a questo suo bel saggio numerosa compagnia, preparando in egual modo vedute e dettagli de' più celebri e più pittoreschi monumenti di Venezia; e Venezia moltiplicata così su larghe tavole fotografiche, tornerà ancora più vantaggiosa agli studi del prospettico dell'archeologo e dell'architetto, i quali potranno, entro alle stanze loro, cavare grandissimo profitto dallo stile, dalle proporzioni e dagli ornamenti di tanti edifici insigni […].

Così possa presto questo prodigioso miracolo dell'ottica e della chimica, ch'è destinato senza dubbio a tutto tramutare il cammino delle arti del disegno, possa, dico, venire aiutati da così fatti processi di acceleramento, che sia dato cogliere più rapidamente, che finora non si fece, qualunque movenza dell'uomo!

Avremo allora un mezzo efficacissimo a fissare invariabili le norme della forma e del chiaroscuro, si difficili da scorgersi nelle incessanti mobilità di quanto ha vita, ed porre in aperto, dinanzi ai dissidenti partiti, in qual modo la verità viva debba essere nell'artista interpretata, e come l'ingegno di lui debba pel futuro rivolgersi, non ad imitare le altrui maniere, non a riprodurre dette convenzioni, ravvolte nell'incenso misterioso de'secoli, non infine a fabbricar la natura, ma a cavar dalle apparenze di questa, già formata per scientifici progressi, l'interesse, il pensiero ed il sentimento» (*ibid.*).

[44] *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi "lucigrafo" a Milano. 1805-1861*, Catalogo della mostra (Roma 1996), a cura di M. Miraglia, Milano, Motta 1996; *Luigi Sacchi. Un artista dell'Ottocento nell'Europa dei fotografi*, a cura di R. Cassanelli, Torino, Provincia 1998; Id., *Luigi Sacchi e le origini della fotografia d'architettura in Italia*, in *La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, Atti del convegno, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Milano, Mimesis 2002, pp. 385-94.

rispettivamente il 25 aprile e il 2 maggio[45]. Si tratta di uno dei testi più importanti per la storia della fotografia di quel periodo: è una lunga e dettagliata descrizione dell'opera e del modo di lavorare di uno dei primi fotografi italiani (come lui di formazione pittorica all'Accademia di Brera). Mongeri sottolinea quanto nei «momenti di vertiginoso entusiasmo» l'arte stessa fosse stata in «debito con quella stessa scoperta, che ha reso più comuni e popolari il senso e il pregio dell'imitazione delle forme»: una dichiarazione davvero entusiasta e addirittura partigiana, anche se imprecisa e nelle parti generali sulla fotografia e sulla sua storia, formulate sulla base di una letteratura evidentemente divulgativa. Attraverso la presentazione del lavoro del Sacchi, l'articolo ambiva a chiarire «i veri confini entro i quali può distendersi l'arte del fotografo»[46]; considerando la fotografia «una vera rivoluzione nelle speculazioni dell'umano intelletto» veniva spianata la strada per un suo largo utilizzo nel seno della società e anche, negli ambienti di formazione artistica, anche se Mongeri non poteva collegarla a un intervento di riforma didattica come invece fece il segretario dell'Accademia veneziana.

L'articolo del Selvatico segue a pochi giorni di distanza sia quello di Mongeri, ed è da leggersi come una sorta di pronta risposta (forse da qui la ragione della sua brevità), sia quello pubblicato con la formula del florilegio sulla «Gazzetta ufficiale di Venezia» del 1° maggio in cui si decantava il Sacchi come «il primo artista che l'abbia coltivata [l'arte fotografica] in grande in Italia»[47]. Difficile non cogliere l'intenzione del Selvatico a sostegno e difesa del lavoro di un gruppo veneziano di fotografi, capeggiati dal concittadino Bresolin, nominato socio d'arte dell'Accademia solo dopo cinque mesi dal suo insediamento ufficiale, e a qualificare quel gruppo quasi come una sorta di scuola, i cui risultati per qualità delle esecuzioni – stando alle sue parole – lo collocavano in un contesto non solo italiano, ma addirittura europeo[48].

---

[45] G. Mongeri, *Della fotografia e di alcune recenti pubblicazioni calotipiche del pittore Luigi Sacchi, I [Parte]*, «Il Crepuscolo», 25 aprile 1852, pp. 265-8, e *II [Parte]*, 2 maggio 1852, pp. 283-6 rispettivamente in *Luigi Sacchi. Un artista dell'Ottocento nell'Europa dei fotografi*, pp. 62-6, 66-9.

[46] Mongeri, *Della fotografia I [Parte]*, p. 63.

[47] *Belle Arti. Storia e progresso dell'arte fotografica (da il Giornale ufficiale di Sicilia)*, «Gazzetta ufficiale di Venezia», 1° maggio 1852.

[48] «Sicché le vedute di quest'unica città, operate da essi, formano, per la spiccata nitidezza loro, l'ammirazione di chiunque conosca la fotografia» (*ibid.*).

Selvatico scrive tutto sommato in opposizione alla valorizzazione del lavoro del milanese Sacchi, del quale Mongeri aveva commentato le fotografie veneziane del 1847 etichettandole come «fra le migliori»[49] della sua opera. Alla «peregrinazione fotografica nella media Italia» del Sacchi, con il suo nuovo impegno editoriale proprio di quei mesi, Selvatico contrapponeva il fatto che l'opera dei fotografi veneziani fosse connessa a un programma iconografico sulla città. Nel rivendicare fra le righe del suo testo questo primato, riconduceva la fotografia a Venezia al tema della storiografia architettonica e nel fare questo lasciava intendere, pur senza dichiarare il suo nome, un interesse che prendeva le mosse dal ruolo centrale dell'Accademia riformata, come istituzione culturale territoriale operante in numerosissimi ambiti e attività culturali in città, come è particolarmente emerso dalle relazioni presentate a questo convegno dedicato a *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*.

Bisognerà focalizzare su alcuni avvenimenti e contingenze che avvengono l'anno prima, nel 1851, a Venezia per cogliere i segni di un cambiamento che coinvolge la fotografia e le aspirazioni di rinnovamento della didattica accademica che, proposte dal Selvatico, vennero finalmente approvate dal governo austriaco imprimendo un'accelerazione alla spinta di modernizzazione sulla quale si inserisce il *Discorso* sulla fotografia. Il 1° settembre torna John Ruskin per continuare a lavorare sul secondo volume di *The Stones of Venice*, e a realizzare immagini al dagherrotipo[50]. Quindici giorni dopo, il 16 settembre, Françis Wey nella rivista «La Lumière», annuncia che un amatore d'arte, pubblicista e collezionista, Eugène Piot si sta recando nella città dei dogi per proseguire il suo progetto editoriale fotografico intitolato *L' Italie monumentale*, con una nuova macchina di grande formato e – aggiungo – con un nuovo piano dell'opera che avrebbe dovuto dare corpo al primo libro fotografico sulle architetture italiane. Una fotografia particolarmente importante di Piot è datata a matita e conservata nelle collezioni del Museo Correr fra le carte di Emanuele Cicogna: si tratta di una veduta della corte interna rinascimentale

---

[49] Mongeri, *Della fotografia II [Parte]*, p. 67.

[50] *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Catalogo della mostra (Firenze-Venezia 1986), a cura di P. Costantini, I. Zannier, Firenze-Venezia, Arsenale-Venezia 1986. Nel 2006 l'annuncio di un nuovo lotto di dagherrotipi riferibili a Ruskin a cui ha fatto seguito la recente pubblicazione K. Jacobson, J. Jacobson, *Carrying Off the Palaces. John Ruskin's Lost Daguerreotypes*, London, Bernard Quaritch Ltd 2015.

di Palazzo Ducale a fianco della scala dei Giganti[51]. La versione non ancora definitiva della stampa alla carta salata mi fa propendere per essere stata un omaggio realizzato in loco: una considerazione, assieme alla presenza nel suo fondo di fotografie di alcuni negativi a lui non attribuibili (e forse di Bresolin: ipotesi che sposterebbe e preciserebbe alcune datazioni sulla sua opera) e alla condivisione di certi punti di vista con fotografi evidentemente attivi in quel periodo, disegnatori e storici dell'arte, che mi portano a ipotizzare una rete di fitti scambi culturali e operativi e a sostenere che la sua interpretazione della città di Venezia fosse fortemente vicendevolmente condizionata da quella degli altri fotografi, e determinata dalle pratiche dell'intertestualità[52]. Il progetto *L'Italie monumentale* era così importante che, cavalcando probabilmente un sentimento di rivendicazione nazionalista, il Sacchi proporrà l'anno successivo un progetto editoriale fotografico analogo nel numero delle tavole e nel soggetto generale, con il titolo *Monumenti, vedute e costumi d'Italia*, che veniva presentato proprio nell'articolo di Mongeri.

Difendere Bresolin nell'articolo del maggio del 1852 significava pertanto rivendicare per Venezia un ruolo importante per la cultura fotografica in Italia. Nel 1847 al Congresso degli scienziati italiani, Sacchi aveva portato l'esito delle sue prime esperienze di fotografia su carta, con un metodo da lui modificato rispetto a quello inglese e francese. Piot, che farà di Venezia la sua patria elettiva, figura come partecipante al Congresso in cui veniva celebrata una modernità della città e consolidata una rete di scambi culturali[53]. Non sappiamo quali siano state le intersezioni con i personaggi citati, ma solo che Piot, repubblicano coinvolto nel governo provvisorio di Cavaignac, ritorna nella Venezia appena capitolata nel 1849, fresco delle lezioni fotogra-

---

[51] La fotografia è pubblicata in T. Serena, *A proposito di una carta salata di Palazzo Ducale*, «Bollettino. Civici Musei Veneziani d'Arte e Storia», s. III, 1, 2006, pp. 106-9.

[52] T. Serena, *Eugène Piot e L'Italie monumentale (1851-1853): la fotografia fra documento ed* égotisme, «RSF. Rivista di studi di fotografia», 1, 2015, pp. 26-47. Il testo è un'anticipazione di un volume di prossima pubblicazione con il titolo *Les voyages photographiques d'Eugène Piot*, Paris, INHA 2016.

[53] Su segnalazione di Antonella Ballardini, che ringrazio, è segnato come ospite n. 913 nella pubblicazione, da poco resa accessibile nel sito del Museo Galileo di Firenze, *Diario del nono congresso degli scienziati italiani convocati in Venezia*, Venezia, Giovanni Cecchini 1847, p. 66. Selvatico fece da Cicerone agli scienziati, ai quali venne indirizzato il suo ampio volume.

fiche di Gustave Le Gray, artista formatosi nell'atelier di pittura storica di Paul Delaroche, passato alla fotografia e importante caposcuola di numerosi allievi che, fra il 1849 e il 1852, si dedicano alla fotografia, spesso provenendo dalla formazione artistica.

Può essere che Selvatico stesso fosse a conoscenza dell'opera di Piot, non solo appassionato collezionista e conoscitore d'arte del primo Quattrocento italiano ma anche direttore di una rivista antesignana per gli studi storico-artistici («Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire» la prima serie: 1842-46), per la quale poteva nutrire un interesse specifico per le sue relazioni strette con l'opera incisoria e storica sulla città proposta dai Cicognara, Diedo e Zanotto e successivamente dallo stesso Selvatico. Il porsi in linea di continuità con la tradizione storiografica e le sue relazioni con l'incisione, era per Piot del resto un fatto di mercato: le sue prime carte salate erano state criticate per il tono materico, che le faceva sembrare simili a delle primitive litografie, ma che ben andavano incontro a un pubblico di amatori d'arte. E se non fossimo d'accordo sulla conoscenza fra Piot e Selvatico, basandoci sul fatto che non possediamo nessuna evidenza documentaria, dovremmo riconoscere che Piot frequenta e stima Bresolin, come possiamo ulteriormente riscontrare in una delle fotografie più emblematiche e intense della sua opera che si propone essere un ritratto della casa d'artista del Bresolin, sulla riva degli Schiavoni.

Quanto a Selvatico e la fotografia resterebbe da ricordare il suo intervento del 1859 sul cosiddetto Tribunale dei monumenti[54], forse poi rimaneggiato per un progetto che rimetteva al centro i comuni e le loro relazioni con il territorio per la creazione di un museo fotografico seriale da proporsi in cento città d'Italia, che resta a mia conoscenza uno dei progetti più utopici della cultura fotografica degli anni Settanta, non solo italiana[55]. Infine, le sue riflessioni sulla fotografia come ausilio alla didattica sono state riportate in un articolo su «L'art»

---

[54] P. Costantini, *Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento*, «Fotologia», 4, 1985, pp. 54-67.

[55] BCP, CPSE, Busta 8 «Manoscritti Selvatico», *49) Proposta per la riproduzione fotografica dei principali monumenti d'Italia*, mss. bifoglio s.d. [1870 circa]. Ho discusso di questo progetto in Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione*, pp. 75-96. Anologhe proposte per la costituzione di archivi fotografici locali creati da una rete di scambi internazionali fra istituzioni vengono discusse sul finire del secolo in Europa su iniziativa di Léon Vidal, ma in questo frangente si persero i collegamenti con il Museo artistico come espressione territoriale e nazionale.

nel 1875[56] che conosciamo grazie alla citazione nel necrologio che ne fa l'affezionato allievo Camillo Boito.

Ma Selvatico e la fotografia è stata una questione più ampia, e ha coinvolto Selvatico in un processo di trasformazione della pratica dello storico dell'arte, sempre più affiancato e supportato dalle stampe fotografiche. Del resto nonostante l'arrivo sul mercato accademico e degli storici dell'arte delle riproduzioni fotografiche al carbone in grande formato delle ditte italiane ed europee, restava ancora tantissimo da fare, sia da un punto di vista documentario, sia sull'affinamento delle pratiche.

Nel 1878, in una lettera a Enrico Ridolfi, Selvatico si intrattiene ancora sul tema sull'architettura longobarda e lombarda, citando il vecchio intervento di Cordero di San Quintino fino alla nuova opera di Ferdinand De Dartein, e dichiarandosi in relazione a questi studi e al reperimento dei materiali per la comparazione stilistica «grande collettore di fotografie di architetture parziali o meno medievali italiane»[57]. Alla Biblioteca Labronica di Livorno si conservano delle lettere del Selvatico (datate alla fine degli anni Settanta) indirizzate al pittore fotografo Luigi Ricci di Ravenna (e padre di Corrado Ricci, di cui illustrerà tra l'altro delle opere) per richiedere delle traduzioni fotografiche[58]. Ma ancora prima, nel 1864, Charles Perkins, nella prefazione al suo volume sugli scultori italiani (che Selvatico possedeva nella sua biblioteca nell'edizione francese)[59] aveva dichiarato che per documentare la scultura italiana, nonostante la grande collezione che si andava formando al South Kensington Museum, avesse collezionato disegni e realizzato lui stesso fotografie viaggiando per l'Italia. Selvatico compariva in cima alla lista dei suoi ringraziamenti per aver reso possibile la realizzazione dell'opera. Forse all'origine di questo contatto non c'erano stati solo gli studi storici, ma anche gli scambi

---

[56] P. Selvatico, *La photographie dans l'enseignement du dessin*, «L'Art», 1/3, pp. 424-6.

[57] La lettera è riportata in A. Auf der Heyde, *Storiografa artistica e militanza culturale nel Risorgimento: Pietro Selvtico e l'educazione artistica degli italiani*, Tesi di dottorato, Relatore M. Ferretti, Scuola Normale Superiore, a.a. 2007-08, pp. 414-5.

[58] Livorno, Biblioteca Labronica «F.D. Guerrazzi», Autografoteca Bastogi: cassetta 104, ins. 851 (devo alla gentilezza di A. Auf der Heyde la conoscenza di questo materiale).

[59] C. Perkins, *Les sculpteurs italiens*, 2 voll., Paris, Librairie de V. Jules Renouard 1869.

delle fotografie, che ormai a pieno titolo erano uno dei strumenti privilegiati dagli storici dell'arte che costituivano collezioni private fotografiche a puntello della loro interpretazione storiografica[60].

TIZIANA SERENA

[60] Su questo ampio tema cfr. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Atti delle conferenze, a cura di C. Caraffa, Berlin-München, Dt. Kunstverlag 2011, e per alcune spigolature T. SERENA: *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte: da 'outils pratiques' a 'outils intellectuels'*, in *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento ad oggi*, Catalogo della mostra, a cura di M. Maffioli, S. Bietoletti, Firenze-Milano, Firenze Musei-Giunti 2014, pp. 62-77.

I rapporti con Vienna: Selvatico, l'abate Pietro Mugna e Rudolf Eitelberger von Edelberg

[…] fra tanta mestizia di natura cresce e prospera una tra le più fiorenti scuole pittoriche della età presente: solenne prova anch'essa che le rifritte opinioni del Montesquieu sulle influenze del clima, possono lasciarsi in preda a' ragnatelli; e che assai più l'educazione, che non il cielo, prepara l'uomo a nobili destini ed a gloria durevole[1].

Quest'affermazione, fatta in occasione della sua visita all'Accademia di Düsseldorf, dimostra come l'apprezzamento (niente affatto incondizionato) che Pietro Selvatico riserva all'istituto renano e all'operato del suo direttore Wilhelm von Schadow, non sia genericamente etichettabile come 'esterofilia'. Piuttosto, la sua insistenza sull'importanza dei metodi educativi e la conseguente svalutazione della teoria del clima, che fu uno dei pilastri ideologici della storiografia settecentesca, sono sintomi di un cambiamento paradigmatico avvertibile in diversi rami della riflessione storiografica italiana (e non solo)[2]. Ovviamente l'obiettivo polemico di questa frase perentoria non è Montesquieu, bensì gli storici dell'arte lettori dell'*Esprit de lois* – autori come Winckelmann e ancor più Cicognara, il quale aveva ricondotto il primato storico degli scultori italiani (tra l'altro)

Il presente articolo sviluppa alcuni argomenti che ho analizzato nel volume, di recente pubblicazione, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, in particolare le pp. 99-113, 147-69.

[1] P. Selvatico, *Dell'arte moderna a Monaco e a Dusseldorf. - L'Accademia di Düsseldorf. Al prof. Adeodato Malatesti Dirett. dell'Accademia Atestina di Belle Arti a Modena, I: I metodi d'insegnamento*, «Giornale Euganeo», 2/1, 1845, p. 350.

[2] Per la teoria del clima e la sua ricezione, cfr. G.-L. Fink, *La teoria dei climi nel secolo dei lumi*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», s. VII, 8/1, 1998, pp. 127-50. Per Selvatico e il contesto della contemporanea produzione storiografica, cfr. il saggio di Bernabei all'interno di questo volume.

alla «omogeneità del nostro clima» e alla «natura del nostro cielo»[3]. In particolare nell'*Enciclopedia storica* di Cesare Cantù, Selvatico sembra trovare una sponda, visto che l'autore preferisce l'analisi di costellazioni storico-istituzionali alla storiografia politica e militare, alle gesta dei grandi condottieri e regnanti. Infatti, nella sua recensione del volume XVIII apparsa sul «Giornale Euganeo», Selvatico sottolinea: «è dalle istituzioni che ne vengono le riforme sociali, è per esse, che l'uomo diversamente da suoi padri s'atteggia dinanzi all'altro uomo contemporaneo, ed al potere che lo regge»[4]. Le istituzioni religiose e civili (nel caso di Cantù), quelle artistiche (le accademie e gli organi di tutela nel caso di Selvatico) rappresentano dunque i motori del progresso civile per gli intellettuali d'ispirazione moderata, uniti nella convinzione che l'unificazione nazionale debba necessariamente passare attraverso la riforma delle strutture esistenti. In questo processo la visuale si amplia inevitabilmente, i modelli praticati altrove diventano oggetto di studio ed è, infatti, un'altra caratteristica della cultura moderata l'apertura internazionale e l'attitudine al confronto[5]. Nel caso specifico delle arti figurative, Selvatico non può non prendere atto che la geografia artistica dell'Europa moderna è cambiata e che è indispensabile conoscere le

---

[3] L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt* (Prato 1823-24), a cura di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo 2007, I, p. 4. Per un'analisi contestualizzata dei modelli storiografici alla base dell'opera di Cicognara, cfr. l'introduzione di B. Steindl, *Per un inquadramento della* Storia della scultura*: impostazione storiografica e rapporto con Giordani*, *ibid.*, pp. 15-62, in cui si dà conto della matrice bettinelliana.

[4] [P. Selvatico], *Il volume XVIII della Enciclopedia storica di Cesare Cantù*, «Giornale Euganeo», 3/2, 1846, pp. 563-4.

[5] Cfr. S. La Salvia, *Il moderatismo in Italia*, in *Istituzioni e ideologie in Italia e in Germania tra le due rivoluzioni*, a cura di U. Corsini, R. Lill, Bologna, Il mulino 1987, pp. 169-310. Simili intenti d'apertura internazionale spingono la comunità degli scienziati a riunirsi annualmente in varie città d'Italia ed è stato più volte sottolineato in questa sede, che anche Selvatico ne facesse attivamente parte (cfr. la rispettiva scheda biografica in I. Cantù, *L' Italia scientifica contemporanea: notizie sugli italiani ascritti ai cinque primi congressi, attinte alle fonti più autentiche ed esposte*, Milano, vedova di F. Stella e Giacomo suo figlio 1844, pp. 116-8). Per i congressi degli scienziati rimando invece allo studio di M.P. Casalena, *Per lo Stato, per la Nazione: i congressi degli scienziati in Francia e in Italia, 1830-1914*, Roma, Carocci 2007.

politiche artistiche messe in atto dai governi di Francia, Belgio e alcuni stati tedeschi[6].

Fino all'inizio degli anni Quaranta Vienna non rientrava nel novero dei centri artistici all'avanguardia in grado di attirare visitatori incuriositi come dimostra una lettera di Franz Kugler, il quale – preparando il suo rapporto sulle condizioni e sulle riforme necessarie del sistema delle arti in Prussia – guarda soprattutto ai modelli occidentali (Bruxelles, Parigi, Monaco e Düsseldorf)[7]. Se nell'estate del 1846 Selvatico decide di fermarsi a Vienna nel suo viaggio nell'«altra Germania», lo fa senz'altro per porre le basi alla nomina da tempo ambita di segretario dell'Accademia di Venezia. Ma non solo, visto che l'ambiente viennese del *Vormärz* è ricchissimo di proposte culturali fortemente convergenti con le sue idee e ne siamo informati grazie agli scambi epistolari del marchese con Pietro Mugna e con Rudolf Eitelberger von Edelberg.

[6] Perciò il viaggio in alcuni stati tedeschi (1844) e la conseguente pubblicazione degli articoli sulle accademie di Monaco e Düsseldorf apparsi nella «Rivista Europea» e nel «Giornale Euganeo» (1845). Vedi a questo proposito il censimento bibliografico in fondo a questo volume e l'antologia commentata di alcuni brani in F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1998, pp. 1005-10

[7] «Meine Reise im vorigen Sommer war vorzugsweise gen Westen gewandt. Da unsre Kunst-Verwaltung bedeutender Reformen bedarf; so hatte ich den Auftrag erhalten, einige der bedeutendsten Anstalten des Auslandes, namentlich in Belgien, Paris und München, zu besuchen und mich über deren Organisation u. Wirksamkeit zu unterrichten. Gern wäre ich auch nach Wien gekommen, auch hatte ich dies mit beantragt; es ließ sich aber | für dies mal nicht wohl machen. Einstweilen habe ich mich mit dem alten Reglement Ihrer Akademie und mit dem, was mir zufällig mündlich über Ihre Kunst-Verhältnisse (in administrativer pp. Beziehung) mitgetheilt ist, begnügen müssen. Fügt es sich und gestattet es Ihre Zeit, daß Sie mich über etwaige Eigenthümlichkeiten, Bedürfnisse, Absichten pp. Ihres künstlerischen Treibens näher unterrichten können, so werde ich Ihnen aufrichtig recht sehr dankbar sein. Beim Neu-Organisiren kann man nicht genug weiten Blick haben». Lettera di F. Kugler a R. Eitelberger von Edelberg (Berlin, 25 febbraio 1846). Wien, Stadtbibliothek [in seguito SBW]: Nachlass Eitelberger, Ms. I.N. 158.435. Kugler come funzionario governativo emerge dall'analisi di L. Koschnick, *Kugler als Chronist der Kunst und preußischer Kulturpolitiker*, in *Franz Theodor Kugler: deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, hrsg. von M. Espagne, B. Savoy, C. Trautmann-Waller, Berlin, Akademie-Verlag 2010, pp. 1-14.

1.

Figura scarsamente conosciuta, l'abate Mugna è un importante agente nel transfert culturale italo-tedesco dell'Ottocento e a testimoniarlo sono le sue traduzioni del volume di Carl Mittermaier *Delle condizioni d'Italia* e del *Manuale di Storia dell'arte* di Franz Kugler[8]. Nato a Trissino nel 1814, Mugna si trasferisce a Vienna nel 1840 per addottorarsi in teologia al Frintaneum. Dal 1841 insegna l'Italiano presso l'Accademia Orientale avendo, tra l'altro, la figlia del cancelliere Metternich fra i suoi allievi. Per il suo vecchio amico Selvatico l'abate reperisce libri e articoli, lo aggiorna sulla recente produzione storiografica, iconografica e archeologica utile ai suoi studi sull'architettura veneziana[9]. Oltre al conoscere, Selvatico tiene anche a farsi conoscere e l'amico Mugna gli è di grande aiuto quando si tratta di inviare le sue «povere […] cose a Giornali di Germania»[10]: infatti, in data 10 luglio 1843 il marchese ringrazia l'amico d'aver voluto inviare un suo libro (forse il *Pittore storico*) proprio a Kugler[11].

I primi risultati di questi sforzi si vedono sulle «Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst», dove esce una recensione anonima ai suoi *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile* (1844)[12], per non parlare di altri testi di Selvatico sull'Accademia di Düsseldorf e su Pietro Tenerani che

---

[8] Per la figura di Mugna, cfr. M. Burckhardt, *Un progetto di traduzione italiana del «Cicerone»*, «Critica d'Arte», n.s., 1955, 10, pp. 363-70; e la rispettiva voce nell'*Österreichisches Biographisches Lexikon*, VI (Lfg. 30, 1975), p. 438.

[9] Tra i libri procuratigli da Mugna figurano i volumi di C.C.W.F. Bähr, *Symbolik des Mosaischen Cultus*, 2 voll. Heidelberg, Mohr 1837-38; W.M.L. de Wette, *Lehrbuch der hebräisch-jüdischen Archäologie: nebst einem Grundrisse der hebräisch-jüdischen Geschichte*, Leipzig, Vogel 1830²; J.C.W. Augusti, *Handbuch der christlichen Archäologie: ein neugeordneter und vielfach berichtigter Auszug aus den Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie*, 3 voll. Leipzig, s.n. 1836-37; H. Otte, *Abriß einer kirchlichen Kunst-Archäologie des Mittelalters: mit ausschließlicher Berücksichtigung der deutschen Lande*, Nordhausen, Förstemann 1845².

[10] Cfr. la lettera di Selvatico a Mugna (Padova, 23 novembre 1846). Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena [in seguito BCSi]: autografi Porri 81.46/cc. 20-1.

[11] Cfr. la lettera di Selvatico a Mugna (Padova, 10 luglio 1843). Biblioteca Bertoliana, Vicenza [in seguito BBV]: Epistolario Mugna E.78.

[12] *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile di P. Selvatico*, «Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst», 1/39, 1844, pp. 305-9.

sono tradotti e antologizzati[13]. Tuttora si trova presso la Biblioteca Marciana la traduzione integrale tedesca, ad opera di Mugna, degli articoli sull'arte moderna a Monaco e Düsseldorf destinata alle stesse «Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst», mentre nelle lettere di Selvatico risulta come il marchese, sempre più padrone del tedesco architettonico, aiuti l'amico nella traduzione di specifiche voci lessicali[14].

Si tratta di attestazioni che permettono di affermare come quello di Selvatico non sia affatto un nome sconosciuto nel momento in cui, durante l'estate 1846, decide di visitare la capitale dell'impero austriaco. Tuttavia prima del suo arrivo chiede all'amico Mugna di fissare un incontro per lui con

[…] o il Presidente di quell'Accademia o piuttosto chi è più influente sulle faccende artistiche della Monarchia, non già perch'io mi abbia fini d'aspirare a qualche posto vacante di segretario (il cielo me ne scampi) ma solo per veder l'andamento presente dell'arte anche costà, e poterne dedur l'avvenire. – Potresti tu intanto procurarmi mezzo perch'io potessi esser presentato a qualcuno di que' Signori ? Ciò mi darebbe opportunità di ben conoscere anche le norme con cui si regola l'accademia di Vienna e mi gioverebbe alle ricerche ch'io vado facendo intorno ad un'istituzione che purtroppo è il flagello delle nostre arti[15].

---

[13] M. [P. Mugna oppure Ed. Melly?], *Die Maler-Akademie zu Düsseldorf*, «Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst», 3/30, 1846, pp. 236-8; Frz. M. [P. Mugna?], *Pietro Tenerani*, *ibid.*, 3/50, 1846, pp. 389-91. Per l'opera di Tenerani e in particolare la lettura selvatichiana del suo «classicismo cristiano», cfr. S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale 2003, pp. 123-35.

[14] Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia: Coll. It. IV, 545 (5164). Dal canto suo Selvatico traduce e commenta per il «Giornale Euganeo» articoli apparsi sullo stesso periodico viennese: ad esempio l'autore dello scritto intitolato *Studi di giovani artisti in Roma* si interroga provocatoriamente, se il viaggio a Roma non sia una consuetudine ormai obsoleta, del tutto inutile ai fini dell'istruzione artistica ed è un pensiero ribadito dallo stesso Selvatico su «La Favilla» nel 1840. Cfr. X.B., Über *die Studien junger Künstler in Rom*, «Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst – Kunstblatt», 1, 31 gennaio 1844, pp. 1-2, tradotto e annotato da Selvatico, *Studi di giovani artisti in Roma (dal tedesco) con annotazioni*, «Giornale Euganeo», 1/2, 1844, pp. 870-7; e rispettivamente P. Selvatico, *Intorno ai pensionati di pittura e scoltura stazionati in Roma. Osservazioni*, «La Favilla. Giornale Triestino», 19, 10 maggio 1840, pp. 147-9.

[15] Lettera di Selvatico a Mugna (Padova, 17 agosto 1846). BBV: Epistolario Mugna E.78.

Tra le conoscenze fatte in quell'occasione ci sono con l'architetto ticinese Pietro Nobile (1776-1854) e il suo allievo Ludwig Christian Friedrich Förster (1797-1863), due tra le personalità più influenti nelle istituzioni della Vienna pre-quarantottesca.

Nobile dirige dal 1818 fino al 1849 la scuola di architettura presso l'Accademia ed è in quella sede che si era subito profilato come grande riformatore e didatta, tanto da meritarsi il soprannome «Pestalozzi dell'Architettura»[16]. Per distanziarsi dal neo-fondato Politecnico viennese, che produce ingegneri-architetti in attesa di perfezionarsi all'Accademia, Nobile tende ad accentuare le peculiarità artistiche ed estetiche della sua scuola puntando tra l'altro sulla conoscenza e sul rilevamento dei monumenti antichi[17]: nella scelta dei modelli egli aderisce strettamente alla grammatica classica dell'architettura, nelle modalità didattiche si aggiorna invece sui modelli politecnici francesi come dimostra l'impiego di tavole con paralleli (simili a quelli di Durand e Neufforge) in cui sono rappresentati degli elementi decorativi in maniera tale da abituare lo studente alla visione comparata e stimolarne l'attenzione verso i rapporti proporzionali[18].

Quando, nel 1842, il consiglio accademico deve decidere la sostituzione di due docenti (Wilhelm Ostertag e Paul Sprenger), l'autorità sinora indiscussa di Nobile risulta pesantemente indebolita. Invece di seguire le raccomandazioni del direttore, il presidente dell'Accademia (Ludwig Remy) si chiede se non sia il caso di rivedere la composizione dell'organico e il programma didattico visto che esiste da circa un anno (seppure in via sperimentale) una cattedra di ornato presso la

---

[16] Nella sua del maggio 1827 Nobile scrive a proposito dell'architetto Pietro Bianchi (1787-1849) che lo viene a trovare in compagnia del custode del Belvedere, il pittore Josef Rebell (1787-1828): «[Bianchi] Vide la Scuola di Architettura e la trovò al di sopra della sua aspettazione, e mi assicurò di non averne trovato 1a simile nel suo viaggio. Il sistema d'istruzione gli piacque e chiamandomi per gentilezza il Pestalozzi dell'Architettura ne aspetta i migliori risultati» (G. Pavan, *Lettere da Vienna di Pietro Nobile (dal 1816 al 1854)*, Trieste, Società di Minerva 2002, p. 147).

[17] U. Pfammatter, *Die Erfindung des modernen Architekten: Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser 1997, pp. 216-21; per la scuola di Nobile all'Accademia di Vienna, cfr. G. Pavan, *Pietro Nobile architetto (1776-1854)*, Trieste, Società di Minerva 2002, pp. 133-57; K. Schoeller, *Pietro Nobile direttore dell'Accademia di architettura di Vienna (1818-1849)*, Trieste, Società di Minerva 2008.

[18] Cfr. a questo proposito Schoeller, *Pietro Nobile direttore*, pp. 37-54.

scuola di manifattura; lo stesso vale per l'insegnamento della geometria descrittiva che viene da tempo praticato al Politecnico[19]. Contro il volere di Nobile proprio Förster – il fondatore dell'«Allgemeine Bauzeitung», nonché più autorevole critico architettonico della capitale austriaca – viene incaricato a stendere un programma didattico aggiornato. Le prime conseguenze effettive di questa prima fase di rinnovamento della scuola architettonica viennese sono l'assunzione di August Sicard von Sicardsburg e Eduard van der Nüll - i più promettenti, ma anche riottosi allievi di Nobile[20]. Reduci di un lungo viaggio per l'Europa (1838-43) i due giovani architetti avevano frequentato la colonia degli artisti tedeschi a Roma, dove avrebbero imparato a prendere le distanze dalla dottrina dello «stile romano» insegnato dal maestro. Infatti, in una lettera al fratello, Nobile dà sfogo al senso di frustrazione visto che il suo magistero pedagogico sembra gravemente compromesso dall'emergere dello storicismo eclettista:

> Provo dispiaceri grandi all'Accademia. Si vuole un nuovo piano di studj dai miei Professori sempre miei oppositori. Il Consiglio accademico per opera del mio avversario Remy vi à aderito, ed il P.^{pe} [Metternich] a dato l'incarico a Forster di proporlo già da gran tempo ma non lo fecce. Ora che si è dimesso dalla Professura ordinaria per la Straordinaria lo farà, ma deve passare anche la mia censura. Ciò non ti deve far maraviglia perché in Germania non si vuole più ne Vignola ne Palladio ne altri Architetti italiani di stile romano, ma si vuole lo stile tedesco originale non ancora concepito ne stabilito. Questa e per me un epoca burrascosa. L'invidia che mi circonda e senza limite[21].

Sarebbe naturalmente assai semplicistico ridurre il distacco generazionale tra il maestro e gli allievi alla questione del gusto d'ornato «romano» o «tedesco», all'adozione o meno di un criterio storicistico nell'insegnamento dell'architettura: infatti, insieme alle forme e ai repertori di riferimento cambiano in quegli anni le modalità di discussione intorno alle arti, nel mentre diventate di interesse pub-

---

[19] W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien, Akademie der Bildenden Künste 1967, p. 110; Schoeller, *Pietro Nobile direttore*, pp. 58-62.

[20] Cfr. R. Eitelberger von Edelberg, *Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg*, «Zeitschrift für bildende Kunst», 4, 1869, pp. 177-87, 214-8, 244-9.

[21] Lettera di P. Nobile al fratello Antonio (19 agosto 1845), cit. in Pavan, *Lettere da Vienna*, p. 580.

blico. L'infelice vicenda di un concorso pubblico per il parlamento degli stati a Pesth costituisce l'occasione ad esempio per un intervento dei due giovani architetti sull'«Allgemeine Bauzeitung», nel quale definiscono oziosa ormai la diatriba intorno allo stile da adottare per l'età presente (la domanda «In welchem Stil sollen wir bauen?» posta vent'anni prima da Heinrich Hübsch). Invece di cedere alla vana tentazione di inventare *ex novo* uno stile contemporaneo, gli architetti moderni dovrebbero seguire tre regole principali: 1) scegliere il *materiale* edilizio adatto; 2) rispettare la *funzione* dell'edificio sviluppando un'adeguata costruzione e disposizione dei volumi; 3) «nobilitare artisticamente» questo corpo architettonico dando ad esso un *significato* specifico attraverso l'ornamento[22]. Quest'ultimo punto – la centralità dell'ornato e la sua «relazione artistica» con la «forma grezza» della struttura architettonica – sarà oggetto di un lungo articolo a firma di van der Nüll che affronta (sulle «Österreichische Blätter für Literatur und Kunst» del 1845) il tema del legame tettonico tra «Werkform» e «Zierform». Un argomento, quest'ultimo, che è ben presente nella letteratura artistica tedesca grazie agli influenti studi sull'architettura greca di Carl Bötticher[23], il cui modello dialettico viene riadattato da

[22] A. Sicard von Sicardsburg, E. van der Nüll, *Ueber das Konkurswesen mit nächster Beziehung auf den beabsichtigten Bau des Landhauses zu Pesth* («Allgemeine Bauzeitung», 10, 1845, pp. 11-4) cit. da O.A. Graf, *Otto Wagner*, 4: *Sicard und van der Nüll. Zu den Anfängen der Moderne*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau 1994, p. 1175. I due architetti partono comunque dalle critiche piuttosto forti contro il sistema scarsamente trasparente dell'assegnazione dei grandi progetti di edilizia civile nell'impero austriaco. Le loro obiezioni trovano una sponda nel giovane Rudolf Eitelberger von Edelberg che identifica nell'*Hofbaurath* impersonificato da Sprenger (e da Nobile) la manifestazione artistica del *Polizeistaat* obsoleto d'epoca metternichiana. Cfr. R. Eitelberger von Edelberg, *Die Reform des Hofbaurathes*, «Wiener Zeitung», 117, 27 aprile 1848, pp. 559-60.

[23] W. Tegethoff, *Von der Werkform zur Kunstform: Karl Bötticher und die Architektur des 19. Jahrhunderts*, in *Von Schinkel bis van de Velde: architektur- und kunstgeschichtliche Beiträge vom Klassizismus bis zum Jugendstil; Festschrift für Dieter Dolgner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von A. Dolgner et al., [Dößel], Stekovics 2005, pp. 213-20; H. Mayer, *Die Tektonik der Hellenen: Kontext und Wirkung der Architekturtheorie von Karl Bötticher*, Stuttgart-London, Ed. Menges 2004; e in generale sul problema struttura-ornamento, cfr. A.M. Stancovich, *Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture*, «The Art Bulletin», 80, 1998, pp. 687-717.

van der Nüll alle sue ricerche sul rapporto tra forma e ornato nell'architettura medievale (Tav. 8)[24].

Non è dato di sapere se e quanto Selvatico abbia conosciuto, già nel 1846, le riflessioni di van der Nüll: senz'altro le convergenze sul tema dell'ornato e l'avversione per l'architettura «bugiarda» rappresentano argomenti centrali per il critico padovano come per i due architetti[25]. Non c'è dubbio invece che gli incontri con Förster e Nobile abbiano lasciato tracce puntuali nella sua produzione critica di quel periodo. Lo sappiamo da una lettera a Mugna (26 ottobre 1846) in cui – dopo aver ringraziato l'amico dei servizi di intermediazione prestati in precedenza – gli si rivolge con l'ormai ennesima richiesta di favore:

Scusami se ti secco, ma ho bisogno di un servizio da te; portati, a mio nome anche se vuoi, dal gentile Cav: Nobili, e pregalo a farti avere al più presto possibile, le norme principali con cui è regolato l'insegnamento della scuola di architettura all'Accademia di Vienna: in quel giorno in cui egli ebbe la bontà di espormelo, mostrandomi i lavori degli allievi, io ne feci qualche noticina, ma dubito di essermi dimenticato qualche cosa di importante. Ora dunque mi importerebbe particolarmente sapere, quali sono gli studi preparatorii che si esigono dall'allievo quando entra a fare il corso architettonico; poi su quali

---

[24] E. van der Nüll, *Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornamentes zur rohen Form*, in «Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst», 2/52, 1845, pp. 401-4, 411-4. Otto Antonia Graf parla di una «sinergia erotica» tra ornato e forma che van der Nüll avrebbe riscontrato nelle decorazioni murali ad Assisi, nei soffitti di Monreale e nei tessuti dell'Accademia di Firenze Nüll. Senz'altro grazie alle sue considerazioni l'ambiente viennese si rivela essere un terreno fertile per le riflessioni di Gottfried Semper che formulerà, diversi anni dopo, la celebre distinzione tra «Wand» (derivata da «Gewand»/abito) e «Mauer». Graf, *Otto Wagner*, p. 835. Ringrazio Franco Bernabei per questo riferimento alla teoria semperiana e rimando, a questo proposito, al recente articolo di R. Franz, *Zur Ornamentik Hansens im Vergleich zu den Konzepten von Gottfried Semper und Eduard van der Nüll*, in *Theophil Hansen: ein Resümee*, Symposiumsakten hrsg. von B. Bastl, U. Hirhager, E. Schober, Weitra, Verl. Bibliothek der Provinz 2014, pp. 109-18.

[25] «Una delle prerogative stupende dell'arte antica e di quasi tutte quelle originatesi nel medio evo sta appunto nel lasciar sempre apparire la costruzione, e di non nasconderla o simularla mai con miserabili intonachi, al paro di noi moderni, che ci ostiniamo talvolta, con ridicola brama di sfarzo, di fingere alzate di marmo su colonne murate di cattivo mattone» (P. Selvatico, *Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano*, «Rivista Europea», n.s., 4/1, 1846, p. 454).

materie lo si tenga il primo anno ed i successivi del corso. Ho bisogno di questi dati per finire un mio lavoro sui sistemi teorico-pratici dell'insegnamento architettonico; e siccome quello dell'Accademia diretta dal Consigliere, mi parve fra i più assennati e più fruttuosi, così vorrei su quello trattenermi di più, e farlo come base ad alcune mie osservazioni in proposito[26].

Il «lavoro» al quale sta accennando è probabilmente il manoscritto *Sulle riforme da portarsi alle Accademie di Belle Arti in Italia* (sul quale più avanti ci soffermeremo); mentre nell'immediato si può ipotizzare che le prime impressioni 'a caldo' della visita a Vienna siano confluite nell'articolo *Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano* (1846)[27]. In quest'ultimo testo sono esposte le basi teoriche di un progetto di riforma didattica esemplificato nella «guida estetica» di Venezia[28]. Partendo dai modelli di formazione architettonica del passato, Selvatico si interroga in quale maniera l'Accademia attuale possa contribuire al recupero della figura dell'architetto rinascimentale, capace di progettare l'edificio in maniera organica grazie alla padronanza sicura di tutti i rami dell'arte figurativa[29]. Gli esiti

[26] Lettera di Selvatico a Mugna (Venezia, 26 ottobre [1846]). BBV: Epistolario Mugna E.78.

[27] Selvatico, *Sugli insegnamenti architettonici*, pp. 419-59.

[28] P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di P. Selvatico per servire di guida estetica, con settanta vignette in legno ed una tavola in rame*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano 1847. Per la riforma dell'insegnamento architettonico rimando al saggio di Tamborrino in questo volume.

[29] Selvatico, *Sugli insegnamenti architettonici*, p. 428. Lo stesso testo era curiosamente già noto a Vienna (una bozza potrebbe esserci giunta per via dello stesso Selvatico, durante il suo viaggio). Leggiamo, infatti, nel «Kunstblatt. Beilage der Sonntagsblätter» in data 25 ottobre 1846: «(Von Pietro Selvatico) liegen uns zwei höchst beachtenswerthe Schriftchen vor. Die Eine zu Venedig bei Antonelli gedrukt, spricht über christliche Symbolik der Architektur des X., XI. und XII. Jahrhunderts auf eine klare und belehrende Weise. Noch bedeutender ist die zweite Broschüre "Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano […]". Sie ist umso merkwürdiger, als sie von dem erhebenden Geiste zeugt, der Italien auf dem Gebiete der Kunst zu durchwehen scheint. Es werden die modernen Baudenkmale den alten entgegen gehalten, der Druk, der einseitiges unpraktisches Wissen auf die künstlerische Konzepzion ausübt, treffend hervorgehoben, und über die Mittel gesprochen, die eine Reform der Architektur herbeiführen dürften. Bei dieser Gelegenheit machen wir Architekten auf einen Aufsatz desselben Verfassers "Ueber die moderne Kunst in

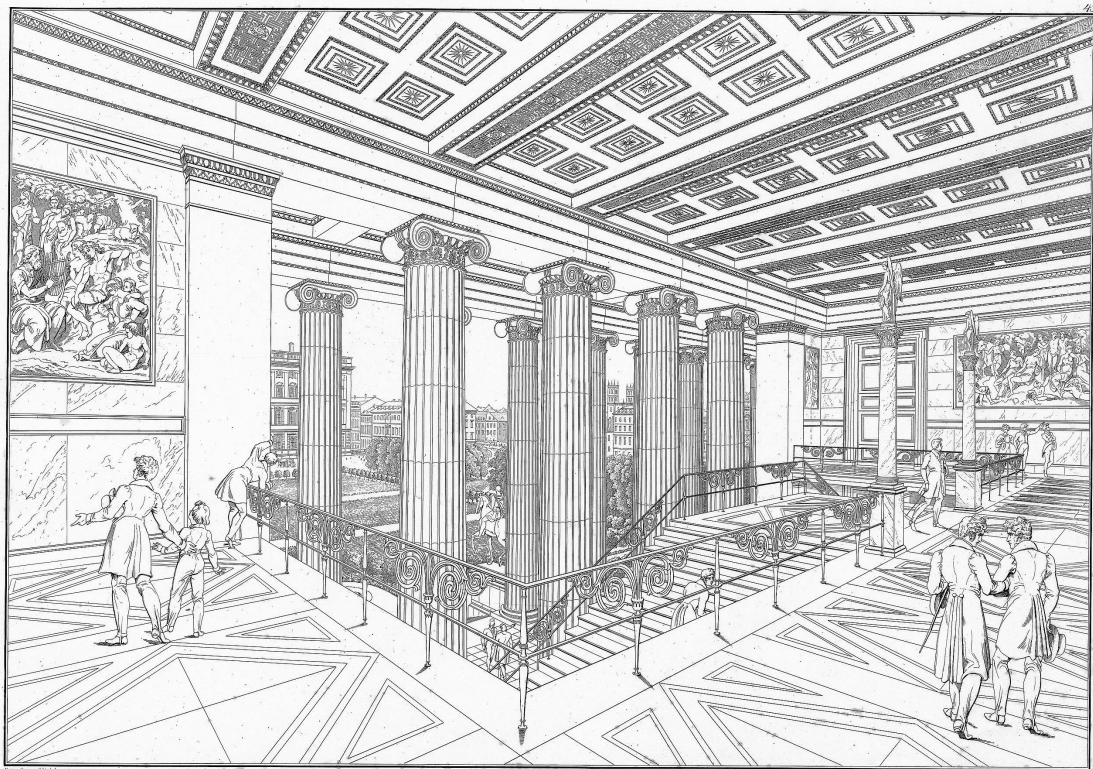
della visita a Vienna – in particolare della galleria accademica di calchi ornamentali creata da Nobile[30] – si fanno evidenti quando Selvatico consiglia di esercitarsi davanti ai calchi, così come del resto suggerisce anche per la modellazione, «imperocché la mano e l'occhio avvezzati a copiar dal rilievo col rilievo, intendono le ragioni dello aggetto e delle ombre l'un mille volte meglio che non colla matita»[31]. Allo stesso modo in cui esige dall'aspirante progettista di immedesimarsi nel ruolo del modellatore per comprendere l'architettura in quanto manufatto plastico, Selvatico consiglia vivamente di intensificare la preparazione prospettica degli allievi. Già durante la visita nello studio monacense di Klenze, dove aveva ammirato la veduta pittorica dell'Acropoli e dell'Areopago (Tav. 9), il marchese si era dimostrato sensibile a una rappresentazione «romantica» del manufatto che va sottratto all'astrattezza della sciografia e inserito in un contesto culturale e ambientale[32]. Per questa ragione egli prende le distanze dal Taccani auspicando che l'aspirante «architetto galantuomo» impari a realizzare vedute prospettiche dell'esterno e dei principali ambienti interni (così come succede, ad esempio, in alcune tavole delle *Sammlungen architectonischer Entwürfe* di Schinkel – fig. 1)[33].

München und Düsseldorf" aufmerksam, der sich über die Bauwerke Fried. Gärtners verbreitet, und im Maihefte der "Rivista Europea J. 1845" erschienen ist» (p. 1034).

[30] A proposito di questo progetto Nobile scrive all'inizio del suo incarico (30 aprile 1820) a suo fratello: «Quest'idea di una Galleria architettonica divisa in classi ed in esposizioni di oggetti differenti è mia, piace a tutti, e porta seco il vantaggio di rendere suscettibile il pubblico alle impressioni del Bello architettonico, come lo è per la modifica nei Teatri e nelle Chiese per la Pittura e Statuaria nelle Gallerie per la botanica negli orti, per la Storia naturale la mineralogia nei gabinetti e musei ecc. ecc.». Un paio di anni dopo (10 settembre 1826) un Nobile palesemente soddisfatto del risultato scrive al fratello che il suo museo dei gessi «fa veramente impressione, ed io non ne vidi ancora l'eguale» (Pavan, *Lettere da Vienna*, pp. 75, 131).

[31] Selvatico, *Sugli insegnamenti architettonici*, p. 452.

[32] P. Selvatico, *Dell'arte moderna a Monaco e a Dusseldorf. - Leone de Klenze. A Giuseppe Jappelli*, «Rivista Europea», n.s., 3/1, 1845, p. 48.

[33] In questa maniera, scrive il Nostro, l'aspirante architetto impara a «[…] giudicare quanto gli aggetti delle parti sottoposte gli rubino delle superiori, se il suo prospetto presenti movimenti pittoreschi, se le proporzioni generali tornino veramente gradite a quel giudice supremo che si ride d'ogni regola, l'occhio ammaestrato a bellezza. I disegni geometrici non gli potranno mai mostrare nulla di tutto questo, e spesso quando sarà bella e murata la fabbrica, egli scoprirà difetti, che non gli sarà più dato di

1. Karl Friedrich Schinkel, Veduta prospettica dell'ingresso all'Altes Museum di Berlino, da: *Sammlung architectonischer Entwürfe*, 1825.

Un altro tema accennato nell'articolo del 1846 e che sta particolarmente a cuore ai suoi interlocutori viennesi, è la raccomandazione di impiegare materiali industriali (il ferro battuto o la ghisa) per le parti ornamentali. Sin dal 1839, infatti, Förster aveva fondato insieme a un allievo di Schinkel una fonderia di zinco destinata alla produzione seriale di ornamenti architettonici ed è – secondo le parole di Nobile – una meta privilegiata per la «primaria nobiltà» e gli «intelligenti» in visita a Vienna[34]. Esplicito è infine il riferimento all'altra – assai più nota

togliere, e che il disegno prospettico gli avrebbe insegnato ad evitare». P. Selvatico, *Sulla storia dell'architettura, sulla origine, la significazione e gli usi che si attribuiscono a' suoi membri, e sugli studii necessarii per apprender l'arte, Esame logico dell'architetto Francesco Taccani. Milano, per G. Truffi, 1844*, «Giornale Euganeo», 2/1, 1845, pp. 525-6; cfr. anche *Sugli insegnamenti architettonici*, pp. 452-3.

[34] Selvatico, *Sugli insegnamenti architettonici*, p. 454. Cfr. la lettera di Nobile che scrive in data 24 aprile 1839 al fratello: «Qui fa strepito una fonderia di opere di zinco stabilita da Foerster con un Berlinese raccomandatomi dal celebre Schinckel Dir G.le delle fabbriche a Berlino. Io sono stato il p.mo a proporre a S.A. il P.pe Metternich

creatura di Förster – l'«Allgemeine Bauzeitung»[35]: insieme alla «Revue de l'architecture» (Daly) e al berlinese «Journal für die Baukunst» la rivista viennese dovrebbe fare da modello a un giornale architettonico italiano (possibilmente situato a Milano) nel quale si dovrebbe dare il giusto rilievo pubblico ai concorsi e ai progetti di rilevanza nazionale[36].

2.

Quando, dopo la morte di Antonio Diedo si pone la questione della nomina dei successori sia per l'incarico di professore d'estetica, sia per quello di segretario dell'Accademia di Venezia, Selvatico chiede a Mugna di informarsi – questa volta «segretissimamente» – quanto siano graditi a Vienna i candidati voluti dal consiglio accademico (Agostino Sagredo e Francesco Gualdo) sui quali, pare, gravino dei sospetti da parte del governo locale:

Il Governo non è di ciò persuaso, e non se ne farà nulla. Anzi a dirla a te solo, parecchii di quei Signori mi fecero ronzare nelle orecchie che s'io concorressi sarebbe più che probabile che il favore si volgesse per me. Io per dir vero non ne ho nessuna intenzione, e ad un Concorso dubbioso non mi piegherei mai, tanto più che amo la mia cara indipendenza. Se però potessi prima sapere che dall'alto favorissero la mia povera persona in confronto d'altri, chi sa che non mi risolvessi. Bisognerebbe dunque che tu cercassi prima di sapere da chi una tal nomina dipende a Vienna; e col mezzo del Cav.re Nobili odorare dove penderebbe il vento. – Se fosse in favore potrei venire a Vienna e bilanciare se mi convenga il Concorso. Altrimenti sia come non detto. In qualunque modo ti prego del più rigoroso silenzio; e parlando con qualcuno de' Consiglieri fa piuttosto l'interrogatore anziché il raccomandatore; giacché come ti dissi è

---

di fargli eseguire delle colonne con capitelli, delle mensole da finestre, dei vasi, delle tazze, statue e bassorilievi, dietro i migliori modelli. Io fui due volte con S.A. a visitar quella fabbrica che oggidì viene visitata dalla primaria nobiltà e dagli intelligenti» (Pavan, *Lettere da Vienna*, p. 465).

[35] Selvatico, *Sugli insegnamenti architettonici*, pp. 456-7.

[36] Pochi anni più tardi, con il «Giornale dell'architetto, ingegnere ed agronomo» edito proprio a Milano da Saltini, questo desiderio sembrerà esaudito. Comunque Selvatico continua ad insistere anche dopo l'Unità d'Italia su quel tema e lo dimostra innanzi tutto la sua «Proposta per la fondazione di un giornale di architettura» in *Primo congresso degli ingegneri ed architetti italiani in Milano. - Atti*, Milano, Tipog. e Litog. degli Ingegneri 1873, pp. 111-3.

solo s'io risapessi la buona disposizione, che darei un serio pensiero alla cosa. Senza tante noje[37].

Evidentemente le reazioni di Vienna sono prudenti visto che Selvatico non presenta alcuna candidatura. Il suo nome spunta invece nel 1849 quando il governo, alla ricerca di un candidato che non sia compromesso con il governo provvisorio, si rivolge al marchese padovano[38].

Dopo la sua nomina a segretario dell'Accademia di Venezia cambiano gli interlocutori e scompare con Pietro Mugna il suo principale intermediario[39]. Questo non impedisce a Selvatico di intensificare i suoi rapporti con l'ambiente artistico della capitale. Oltre a quelli ufficiali con il Ministero dell'Istruzione, che sono per lo più mediati dalla luogotenenza, si apre un canale di comunicazione privilegiato con lo storico dell'arte che dal più accanito oppositore al sistema metternichiano delle arti sarebbe diventato, nell'arco di pochi anni, il *deus ex machina* della cultura artistica della *Ringstraße*: Rudolf Eitelberger von Edelberg[40].

Fra le numerosissime pubblicazioni dell'instancabile critico d'arte e giornalista spicca un *pamphlet* dal titolo *Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüller's Lehrmethode* (1848) nel quale Eitelberger smonta punto per punto la proposta del pittore

---

[37] Lettera di Selvatico a Mugna (Padova, 6 marzo 1847). BBV: Epistolario Mugna E.78.

[38] Cfr. a questo proposito Auf der Heyde, *Per l'avvenire dell'arte in Italia*, pp. 139-146.

[39] Reo d'aver difeso uno studente ribelle, il povero Mugna cade in disgrazia ed è quindi costretto a tornarsene in patria, cfr. *Österreichisches Biographisches Lexikon*, p. 438.

[40] Per l'opera giovanile di Eitelberger, cfr. J. von Schlosser, *La scuola viennese di storia dell'arte: sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria*, in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, Laterza 1936, pp. 63-75; T. von Borodajkewycz, *Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte : Rudolf Eitelberger und Leo Thun*, in *Festschrift für Hans Sedlmayr*, a cura di K. Oettinger, M. Rassem, München, Beck 1962, pp. 321-48; M. Espagne, *Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817 - 1885) et les débuts de l'*école *viennoise*, in *L'école viennoise d'histoire de l'art*, éd. par C. Trautmann-Waller, Mont-Saint-Aignan, Publ. Univ. de Rouen et du Havre 2011, pp. 17-32; M. Rampley, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, University Park, Pennsylvania State University Press 2013, pp. 8-30.

Ferdinand Georg Waldmüller, secondo il quale l'insegnamento pittorico andava ridotto a un solo anno di formazione tecnica, perché gli allievi invece di perdere del tempo con gli elementi del disegno e delle scienze ausiliari, dovrebbero studiare sin dall'inizio dal solo modello naturale[41]. Tale proposta aveva suscitato reazioni perplesse da parte di Kugler, secondo il quale l'artista formatosi in questa maniera non può che diventare un «empirico» incapace di comprendere la vita «in tutta la sua profondità»[42]. Sulla stessa falsariga si muovono le obiezioni di Eitelberger il quale rivendica per la pittura una dignità scientifica, accusando Waldmüller invece d'aver banalizzato il concetto di natura che non è certo una materia inerte, bensì un organismo vivente.

Sempre dalle lettere a Mugna sappiamo che Selvatico è ben informato di questa polemica tra l'artista viennese e lo storico dell'arte. Infatti, nella sua del 2 febbraio 1848 egli commenta:

Mi feci tosto a leggere l'opuscolo del Sig. Eitelberger, e per quanto ne ho scorso fin ora […] mi pare ricco di eccellenti vedute artistiche, e con vera cognizione di causa condotto. Non era forse difficile confutare il carnale Materialismo ed i superficiali insegnamenti del Waldmüller; ma non era facile farlo con tanta logica e veggenza quanto quella che traspare dalle pagine fino da me lette del suo censore. Io poi mi affeziono tanto più alle vedute artistiche dell'Eitelberger, perché sono, da poche differenze in fuori, le mie. Liberato ch'io sia da molte brighe che ora mi tormentano, prenderò più diligentemente in mano questo opuscolo, o meglio la questione; e ne renderò conto nell'Euganeo, facendo la giustizia meritata all'Estetico della viennese Università[43].

Se ripercorriamo poi le sottolineature e annotazioni a margine della sua copia del testo, notiamo un'affermazione di Eitelberger che attira – non a caso – la sua attenzione:

---

[41] Cfr. R. Feuchtmüller, *Ferdinand Georg Waldmüller 1793-1865: Leben – Schriften – Werke*, Wien-München, Brandstätter 1996, pp. 165-8; Rampley, *The Vienna School*, pp. 13-4.

[42] F. Kugler, *Kunstunterricht: Das Bedürfniß eines zweckmäßigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eignen Erfahrungen von Ferdinand Georg Waldmüller, k.k. akadem. Rath und Professor. Wien 1846*, «Kunst-Blatt», 28/22, 1847, pp. 85-6.

[43] Lettera di Selvatico a Mugna (Venezia, 2 febbraio 1848). BBV: Epistolario Mugna E.78. Sul «Giornale Euganeo» non abbiamo riscontrato alcuna recensione dell'opera di Eitelberger che non vide la luce probabilmente a causa delle vicende politiche.

Chiunque consideri l'arte da un punto di vista non propriamente materiale è anche consapevole che la tecnica (in tutte le arti) non è d'origine materiale: essa, anzi, non è scindibile dall'attività intellettuale[44].

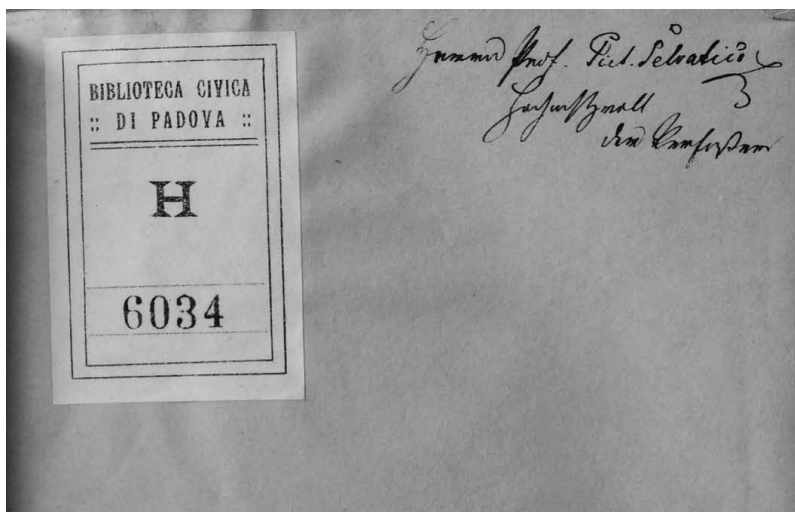
Edwin Lachnit parla a questo proposito dell'«idealismo in veste materialista» di Eitelberger che nobilita il procedimento manuale come attività dello spirito nell'intento anche di separare l'artigianato artistico dalla produzione massificata di tipo industriale[45]. Uniti dalla volontà di fare della storia dell'arte una teoria storica utile agli artisti contemporanei che non si limiti a una dottrina del gusto, Eitelberger e Selvatico – entrambi ormai docenti di storia dell'arte nelle rispettive accademie di Vienna e Venezia[46] – instaurano un dialogo a distanza segnato da convergenze di veduta e stima reciproca: infatti, dalle lettere private di Nobile sappiamo che l'austriaco intende pubblicare sulla «Wiener Zeitung» una traduzione tedesca dell'assai apprezzata orazione selvatichiana *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea* (1850)[47]. Dal canto suo Selvatico ringrazia il collega viennese – in una lettera del 21 febbraio 1851 – di avergli inviato un esemplare del suo «stupendo» discorso inaugurale alla cattedra di storia dell'arte presso l'Accademia di Vienna (fig. 2)[48]. Prendendo

[44] R. Eitelberger von Edelberg, *Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüller's Lehrmethode*, Wien, Volke 1848, p. 12. Citato dall'esemplare già appartenuto a Selvatico e conservato presso la Biblioteca Civica di Padova [in seguito BCP].

[45] Cfr. E. Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit: zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien *et al.*, Böhlau 2005, p. 12.

[46] Eitelberger insegna storia dell'arte all'Accademia dal 1850 al 1864 e storia dal 1850 al 1851 (Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, p. 403); dal canto suo Selvatico viene nominato il 24 dicembre 1849 per rimanere in carica fino alla definitiva accettazione delle sue dimissioni in data 6 maggio 1859.

[47] Cfr. la lettera di Nobile al fratello (5 dicembre 1850), cit. in Pavan, *Lettere da Vienna*, p. 810. A farli conoscere potrebbe essere stato proprio Nobile, visto che questi si reca dopo il suo pensionamento piuttosto frequentemente a Venezia entrandovi in contatto con Selvatico (*ibid.*, pp. 749, 802). Vedi a questo proposito la relazione di Fabiani.

[48] Lettera di Selvatico a R. Eitelberger von Edelberg (Venezia, 21 febbraio 1851). SBW: Nachlass Eitelberger I.N.21.Z.25. L'orazione citata si intitola R. Eitelberger von Edelberg, *Die Bildungsanstalten für Künstler in ihrer historischen Entwicklung. – Vorlesung, gehalten am 17. Jänner 1851 beim Antritte der Lehrkanzel für Geschichte der*

2. Frontespizio del volume di Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Bildungs-Anstalten für Künstler in ihrer historischen Entwicklung*, 1851, con dedica dell'autore a Selvatico, Biblioteca Civica, Padova.

spunto dalle considerazioni del collega, secondo il quale il ruolo delle accademie andava adeguato ai bisogni della società moderna, Selvatico invita Eitelberger a non marginalizzare le accademie italiane (Milano, Venezia) rispetto a quelle mitteleuropee (Vienna, Praga). Nell'intento di rafforzare, all'interno del collegio veneziano dei docenti, il gruppo dei professori ben disposti nei confronti del suo progetto di riforma, Selvatico chiede inoltre a Eitelberger di sostenere i candidati da lui proposti per le cattedre vacanti: dopo la nomina di Luigi Ferrari (scultura) sarebbe il caso soprattutto di Callisto Zanotti per l'insegnamento dell'ornato (fig. 3).

Ora per altro avverrà il caso che ad uno dei posti vacanti dell'Accademia debba provvedere il Ministero anzicché il Maresciallo, il posto cioè di Prof.re d'Ornato. E questo perché, il Ministero avendo deliberato che l'Accademia debba prendere in considerazione il Bongiovanni che domandò qui il traslocamento. La Luogotenenza stimò di dover innalzare a Vienna le proposizioni relative a quella cattedra. So che essa Luogotenenza propose primo lo *Zanotti* di Bologna,

---

bildenden Künste an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien, Carl Gerold & Sohn 1851. L'esemplare padovano (BCP: H.6034) reca la dedica «Herrn Prof. Piet. Selvatico / Hochachtgvoll / Der Verfaßer».

3. Callisto Zanotti, Decorazione pittorica per il soppalco della Sala di ricevimento del luogotenente, 1855-57, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia

e a gran ragione, perché lo Zanotti è nell'ornato un ingegno d'aquila, e può essere la rigenerazione di questa nostra scuola, ora languidissima e retrograda, per difetto di buona istituzione. Per carità Ella procuri coll'autorevole sua voce, di far sentire a quella bella e progressiva mente del Ministro della pubblica Istruzione, come farebbe una vera disgrazia se ci mandasse giù quel buon uomo del Bongiovanni, che proprio non ha altri meriti che la bontà dell'animo. Come sperare di far avanzare i giovani sulla buona via, di indurli a studiare tutti gli stili dell'età medie, se avranno ad insegnante un Bongiovanni che abborre il medio evo, e non sa (e anche questo ben miseramente) se non il così detto classico del 500, o piuttosto il freddo e convenzionale inventato da quell'anima di gelo dell'*Albertolli*, a cui finalmente è tempo di cantare il *sit tibi terra levis*. Per l'amor del cielo che non venga il Bongiovanni a trarre quel cadavere dal suo dimenticato sepolcro! Che ha da fare allora il povero segretario, il quale non fa altro tutto il giorno che predicare lo studio dell'arte *gotica*, e vorrebbe

liberar questi giovani dalle funi bagnate con cui per tant'anni li tennero stretti la classica pedanteria ? Tanto fa ch'io chiuda la bocca e me ne vada[49].

Al di là dei problemi di organigramma, per evitare che le sue proposte di riforma accademica si perdano nei meandri della burocrazia absburgica, Selvatico invia al suo interlocutore viennese la copia di un manoscritto – *Sulle riforme da portarsi alle Accademie di Belle Arti in Italia* (fig. 4) – con la richiesta di esaminarlo e passarlo direttamente al ministro Thun:

In questo mio Ms. che dorme nello scrittojo, molto mi valsi delle saggie considerazioni contenute nel prezioso suo opuscolo Die Reform des Kunstunterrichtes ecc. Come potrebbe farsi perché venisse nelle mani del Ministro senza correre la politica trafila degli Ufficii?[50].

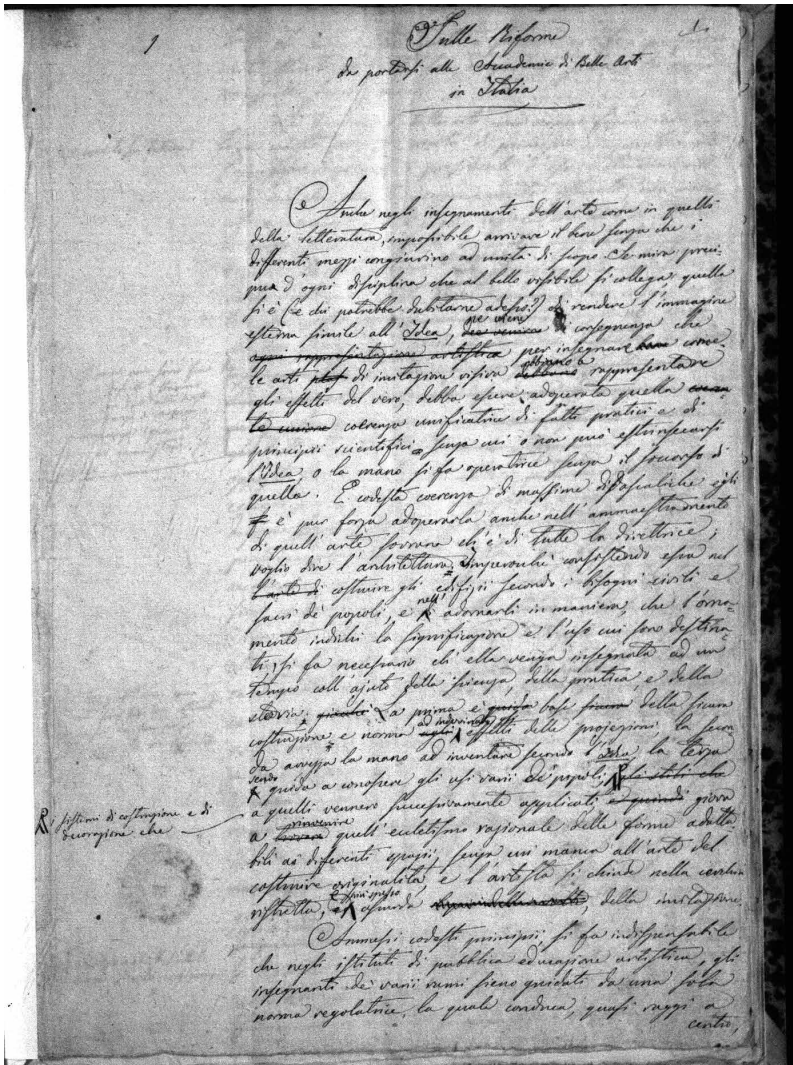
Frasi come queste lasciano intendere quanto sia fruttuoso il suo rapporto privilegiato con un ambiente culturale non solo ben disposto ad accelerare la messa in atto delle sue riforme accademiche, ma anche a elogiarne entusiasticamente i risultati. Lo dimostra un lungo articolo sull'Accademia di Venezia che lo stesso Eitelberger pubblicherà nel 1854 sul «Deutsches Kunstblatt»[51].

Ci limitiamo comunque ai primordi di un dialogo tra due uomini uniti da un'idea ben articolata sul ruolo dell'arte nella società contemporanea, ma che agiscono in ambienti totalmente differenti. Mentre Eitelberger diventerà il regista di una straordinaria fase di rinnova-

[49] *Ivi*. Per la ricezione del manuale di Albertolli e il discorso sull'ornato nell'estetica sette e ottocentesca in Italia, cfr. il recente volume di M. Cardelli, *Acanthus occidens: Giocondo Albertolli, formulazione e crisi di una precettistica neoclassica*, Firenze, M.C.E. 2015.

[50] *Ivi*. Il manoscritto di 36 cartelle *Sulle riforme da portarsi alle Accademie di Belle Arti in Italia* (1849; BCSi: Ms. L.X.54) è il primo progetto di riforma organica del sistema accademico nell'Italia preunitaria. Nello scambio epistolare con Carlo Milanesi, Gaetano Milanesi e Carlo Pini, Selvatico accenna ripetutamente a questo manoscritto che egli aveva intenzione di pubblicare in forma separata oppure a puntate sul giornale politico-letterario «Il Conciliatore» a Firenze. Probabilmente a causa delle vicende politiche il testo non è mai stato pubblicato.

[51] Cfr. [R. Eitelberger von Edelberg], *Andeutungen* über *den gegenwärtigen Zustand der venetianischen Akademie*, «Deutsches Kunstblatt», 5/46, 1854, pp. 403-5.

Sulle Riforme
da portarsi alle Accademie di Belle Arti
in Italia

4. Pietro Selvatico, *Sulle riforme da portarsi alle Accademie di Belle Arti in Italia*, 1848-49.

mento istituzionale culminata nella fondazione dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, il lavoro di Selvatico somiglia più che altro alla tela di Penelope. D'altronde, lo stesso Eitelberger, pur essendo un simpatizzante dichiarato di Selvatico, vede nel marchese padovano non solo un romantico trapiantato in un clima ostile, ma anche un intellettuale patriottico affetto dalla convinzione erronea che l'arte possa rigenerarsi a partire dalla teoria:

In cima al movimento di riforma sta il segretario dell'Accademia di Venezia, *marchese Selvatico*. Le sue idee le ha esposte in una serie di scritti dedicati in parte all'educazione dell'artista come pittore storico, alle accademie, alla loro organizzazione e ad altri temi affini, in parte alla storia dell'arte in sé. Alla base di esse sono le convinzioni dei nostri stilisti Cornelius, Overbeck, Steinle, i quali auspicano il ritorno alle tradizioni artistiche del XV secolo [...], e sono definite «puriste» in Italia. I suoi sostenitori appartengono soprattutto al mondo letterario (padre Marchese e altri), i suoi detrattori sono per lo più artisti. Nessuno a Venezia e Milano le difende con intelligenza e successo. Essendo isolate, queste idee si limitano a essere una protesta scritta contro ciò che viene prodotto da quelle parti, un simbolo di creatività vitale, la voce di colui che grida nel deserto ed è comunque impossibile ignorarle quando ci si accinge a descrivere le condizioni attuali dell'arte in Italia[52].

Questo giudizio seppur benevolo nella sostanza rappresenta di fatto una pietra tombale per il nostro autore, perché Eitelberger, invece di cogliere la complessità e l'ampiezza del Purismo scientifico di Selvatico, dipinge il suo collega italiano come un seguace dei Nazareni che spaccia idee evidentemente attardate per concetti innovativi in un contesto sostanzialmente periferico. Questa spesso ripetuta condizione di epigonismo dovuta in realtà alla sua instancabile sete di aggiornamento, ma soprattutto ai suoi eccellenti contatti con il mondo austriaco si riveleranno limiti insormontabili poco opportuni dopo l'Unità d'Italia, tanto da far scrivere Giovanni Morelli, protagonista della discussione artistica della nuova era: «eruditi [...] che valgono cento volte Pier Selvatico Estense ne so e conosco molti, non però qui da noi in Italia»[53].

Alexander Auf der Heyde

[52] E. [R. Eitelberger von Edelberg], *Zur Beurtheilung der modernen Kunst im lombardisch-venetianischen Königreiche*, «Deutsches Kunstblatt», 8/42, 1857, pp. 365-7. Questo giudizio trova conferma nel ritratto gustoso di Selvatico docente accademico che emerge dalla lettura delle memorie del pittore e critico d'arte tedesco Friedrich Pecht, *Aus meiner Zeit: Lebenserinnerungen*, 2 voll., München, Verl. Anstalt für Kunst und Wissenschaft 1894, II, pp. 19-20.

[53] Lettera di G. Morelli a N. Antinori (Bergamo, 8 maggio 1862), cit. da G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, a cura di P. Barocchi, Pisa, Scuola Normale Superiore 1985, pp. 3-83: 41.

Pietro Selvatico nelle lettere a Pietro Nobile

Fra le 529 lettere conservate presso la Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia e facenti parte – assieme agli 8246 disegni acquisiti a cura dello Stato Italiano dagli eredi dell'architetto – del fondo Pietro Nobile, se ne distinguono sette scritte da Pietro Selvatico a Pietro Nobile in un arco temporale che va dal 15 dicembre 1850 fino al 22 giugno 1851[1].

Si tratta di una testimonianza, limitata ma significativa, di due personaggi importanti nella cultura accademica ottocentesca, entrambi ingiustamente non ancora del tutto valorizzati: di Selvatico le giornate odierne riconoscono il valore; per Nobile sono in corso studi in preparazione di un evento dedicato alla riflessione sulla sua attività.

Nel 1850 Pietro Nobile è ormai al termine della sua carriera: ha settantaquattro anni e dal 1849, dopo trenta anni di insegnamento e dopo aver ricoperto la carica di *Hofbaurath*, ha ottenuto il decreto di pensionamento. Risiede a Vienna, ma continua a viaggiare ed a mantenere contatti con il Veneto e Trieste. Alla fine del 1850 Pietro Selvatico ha quarantasette anni e viene nominato dapprima segretario e docente di estetica alla Accademia divenendone poi presidente sino al 1859.

Se, allo stato degli studi, non sono state reperite le missive in risposta alle lettere di cui oggi si parla, stimolanti appaiono, per un inquadra-

---

[1] Le lettere sono state oggetto di restauro, inventariazione e digitalizzazione su progetto del responsabile del fondo di disegni con finanziamento del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, anche grazie alla collaborazione di una tirocinante che ha pubblicato nel 2006 l'elenco delle lettere. Cfr. L. Barbo, *Le lettere del Fondo Pietro Nobile e la corrispondenza con Pietro Selvatico*, «Neoclassico», 29, 2006, pp. 84-113. Si tratta di lettere ricevute da Pietro Nobile tra il 1802 e il 1854, alcuni mesi prima della sua morte. Il fondo di disegni è stato riordinato e restaurato. Si veda, *Pagine architettoniche. I disegni di Pietro Nobile dopo il restauro*, a cura di R. Fabiani, Pasian di Prato (Udine), Campanotto Editore 1997

mento più ampio, esaminare anche gli scritti che Nobile invia al fratello nello stesso periodo e che trattano di alcuni temi paralleli a quelli oggetto della corrispondenza conservata nel fondo Pietro Nobile e che consentono, così, di ricostruire intrecci e connessioni temporali[2] .

Il tenore delle lettere indirizzate da Nobile al fratello mostra che il rapporto tra Selvatico e Nobile è buono, di stima reciproca, in particolare là dove condividono la situazione nelle accademie di Vienna e di Venezia e mostrano una reciproca collaborazione sul piano delle iniziative in campo artistico: si comprende, anzi, che gli incontri e i contatti epistolari sono frequenti. Le espressioni, familiari e dirette, consentono di far luce sul rapporto di amicizia e di stima, ma pur sempre formale, che trasuda anche dalle missive conservate in Soprintendenza e ricevute da Nobile.

Nelle lettere al fratello, connotate da tematiche quasi esclusivamente personali e confidenziali, i cenni agli avvenimenti legati alla vita professionale sono ricchi: il 4 luglio 1850 Nobile scrive che ha incontrato il marchese Selvatico a Venezia e che ha visitato con lui il palazzo Ducale e San Marco. Ricorda, ancora, la frequentazione con vari artisti, quali Francesco Hayez, che vede a Padova e che diviene oggetto di un simpatico episodio[3]. Il legame con Vienna è ancora molto stretto per Nobile se l'architetto, assieme al Selvatico, incrocia a Padova Krafft, il direttore della galleria di Belvedere, «ed il suo aggiunto Enker» per esaminare le opere della galleria Manfrin ai fini dell'acquisto[4]. Sono questi, infatti, gli anni nei quali si affaccia la possibilità dell'acquisizione della raccolta destinata ad arricchire le Gallerie dell'Accademia. Ma i risultati delle trattative con i proprietari vengono seriamente compromessi proprio dal direttore del Belvedere che, in qualità di esperto, offre un prezzo considerato troppo basso. Problema di stretta attualità, dunque, che si trovano ad affrontare due personalità considerate entrambe capaci di dare opportuni contributi e soluzioni.

La stima in Selvatico si conferma quando Nobile non nasconde al fratello, durante la sua permanenza nella capitale austriaca, la volontà

---

[2] G. Pavan, *Lettere da Vienna di Pietro Nobile (dal 1816 al 1854*), Trieste, Società di Minerva 2002, p. 1110. Antonio è il fratello minore (Campestro 1793- Trieste 1860).

[3] *Ibid.*, p. 749.

[4] L. Borean, *Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e i quadri della collezione Manfrin. Il ruolo di Pietro Selvatico*, in *Mosaico: temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, 2 voll., Napoli, Luciano Editore 2012, II, pp. 397-406.

di tradurre in tedesco e inviare alle stampe «il suo bel discorso che tenne all'Accademia di Venezia nella occasione della distribuzione dei premj, mandatomi da lui giorni addietro come prima stampa sortita dai torchj. Eitelberger lo farà inserire nella Gazzetta di Vienna»[5]. È il 5 dicembre 1850 e in quegli anni Selvatico lavora alla progettazione della chiesa di S. Pietro a Trento e alla cappella della Madonna Mora nella basilica del Santo a Padova, dove si richiama al gotico tedesco, innestato da forme più tipiche del gotico toscano[6].

Nobile rimane in contatto con Selvatico almeno sino ad un anno dalla morte: il 6 ottobre 1853, infatti, scrive al fratello di aver avuto una «lunga conversazione con il Marchese Selvatico… Pressidente [*sic*] dell'Accademia di Venezia reduce la 4ta volta da Parigi ove vi si trattenne quasi un mese, e venne qui dalla Germania ricco di novità artistiche ed accademiche che egli sa far risaltare con la distinta eloquenza a lui propria… io lo stimo assai, e lo credo l'unico scrittore di arti belle in Italia»[7]. Probabilmente Nobile si riferisce alla *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, pubblicata a Venezia nel 1852, e piace pensare che egli abbia apprezzato, in particolare, quanto Selvatico dichiara nella introduzione «Al lettore», quando afferma che «finora non mi venne fatto trovare un libro sulla storia dell'arte (eppure se ne scrissero tanti!) il quale chiudendo i principii estetici e i metodi tecnici, questi tentasse diffondere negli artisti col mezzo di quelli. Molti ci hanno dato eccellenti storie e biografie degli artisti originali e delle opere loro, ma nessuno s'è curato di esaminare queste in modo, da indovinare il cammino educativo da que' sommi percorso, per giungere a tanta altezza di merito»[8].

Nel carteggio, più formale e meno confidenziale, Selvatico si rivolge a Nobile trattando due temi principali che animano le sette lettere

---

[5] Pavan, *Lettere da Vienna*, p. 810. Nobile allude a: *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea. – Discorso di Pietro Estense Selvatico segretario e professore di estetica nell'I.R. Accademia*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 4 agosto 1850*, Venezia, tip. di Giuseppe Grimaldo 1850, pp. 7-34.

[6] L. Patetta, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano, Mazzotta 1975, p. 271. Ma cfr. anche il saggio di Francesca Castellani nel presente volume.

[7] Pavan, *Lettere da Vienna,* p. 1019.

[8] P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, 2 voll., Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852-56, I, p. 6.

della Soprintendenza: i cambiamenti che avvengono in ambito accademico sia a Venezia sia a Vienna e la realizzazione di un album in onore dell'imperatore, che avrebbe dovuto contenere vedute della città di Venezia[9].

Temi, quindi, che trovano in entrambi i protagonisti motivi di incontro e di condivisione di problemi ed esperienze.

In relazione al primo tema – l'argomento accademia – è bene ricordare la situazione che Nobile deve governare a Vienna. All'indomani del 1845 egli affronta una dura opposizione alla presentazione di un nuovo programma di insegnamento, voluto dal consiglio accademico presieduto da Ludwig von Remy e sostenuto da Ludwig Förster, secondo il quale «in Germania non si vuole più il Vignola né il Palladio né altri architetti italiani di stile romano. Si vuole lo stile tedesco originale non ancora concepito né stabilito»[10]. Con alcune modifiche la riforma poi si attuerà e sarà sottoscritta dallo stesso Nobile nel novembre del 1846. Si tratta, quindi, di considerazioni di carattere stilistico, ma, in senso lato, politico sull'opportunità di connotare in direzione nazionale i modi della composizione.

Nel 1847 Nobile, dopo trent'anni di insegnamento, chiederà il pensionamento dall'Hofbaurath e dall'Accademia, ma solo nel 1849 riceverà il decreto di collocamento a riposo.

Il momento storico è difficile all'indomani del 1848, quando la situazione politica e la stessa sopravvivenza dell'Impero sono posti in discussione: le istituzioni ne risentono pesantemente e traspare in Nobile una certa inquietudine, in particolare per il funzionamento delle istituzioni.

Il carteggio con Selvatico si svolge, così, quando Nobile è già pensionato, pur se egli continua a mantenere rapporti con il mondo culturale e accademico dell'Impero. Rapporti che vanno al di là delle appartenenze 'nazionali' e che sono improntati esclusivamente a comuni sentimenti di opportunità gestionale nel fare scuola.

Selvatico manifesta il suo pieno dissenso verso la decisione dell'Accademia viennese quando «il ministero si determinò ad un radical

[9] Le lettere di Pietro Selvatico a Pietro Nobile conservate nella Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, Trieste (d'ora in poi SopFVG) recano le seguenti segnature: RZ57 (Venezia, 15 dicembre 1850), RZ58 (Venezia, 29 dicembre 1850), RZ55 (Venezia, 5 febbraio 1851), RZ54 (Venezia, 30 marzo 1851), RZ53 (Venezia, 22 giugno 1851), RZ56 (s.l., s.d.), RZ59 (s.l., s.d.).

[10] Pavan, *Lettere da Vienna*, p. 11.

mutamento e decretò di pensionare undici professori (una piccola bagatella)»[11]. Il riferimento è a quanto l'Accademia decide all'indomani del pensionamento di Nobile circa i cambiamenti di indirizzo culturale e gestionale. Non mancano però, citate quasi in parallelo, le informazioni sulla «nostra Accademia. Il consiglio scelse per l'insegnamento di ornato il sig. Zanotti di Bologna, giovane di altissimo ingegno e di più alta abilità; il quale mandò saggi veramente da mettere sorpresa sia per invenzione sia per disegno sia per colore»[12]. Si tratta di Callisto Zanotti, formatosi all'Accademia di Bologna come decoratore e pittore di prospettive sotto la guida del prof. Cocchi, che insegnerà ornamento a Venezia proprio dal 1851 al 1856, quando una malattia lo costrinse a lasciare l'insegnamento. Sotto la sua guida la disciplina di ornato riprende vigore, ma egli suscita critiche perché da alcuni ritenuto troppo vicino ad un gusto tipicamente barocco[13]. Il secondo posto lo ottiene Marco Comirato, veneziano, acquarellista e pittore di marine, «buon artista per succoso pennello» mentre al terzo posto si colloca Giovanni Pividor, «di lunga mano inferiore agli altri due», sul quale Selvatico esprime considerazioni personali, ricordando che è innamorato e distratto da altri pensieri[14].

Altra considerazione Selvatico riserva per lo scultore Bongiovanni, particolarmente raccomandato dal Ministero e dispensato dall'offrire i saggi richiesti dall'Avviso di concorso, ma non idoneo ad un ufficio nel quale domandasi di essere decoratore a colori e valente disegnatore: insomma, Selvatico critica la proposta di Bongiovanni, già nominato professore il 17 aprile 1837 all'Accademia di Vienna e dove risiedette sino al 1 aprile 1851, anno in cui andò in pensione. La famiglia, in previsione del possibile incarico, si era già trasferita a Venezia. Lo sconsiglia anche di accettare e di venire «qui a mangiare il pane amaro»[15]. Selvatico si rivolge a Nobile perché pienamente consapevole che Bongiovanni è molto vicino al ticinese e perché lui possa distoglierlo dall'accettare l'incarico. Vede, invece, con molto favore la possibilità che sia Luigi Ferrari, uomo di grande ingegno e di chiara fama, a coprire l'insegnamento.

---

[11] SopFVG: RZ57, Venezia, 15 dicembre 1850.

[12] *Ibid.*

[13] Autore della scheda C. Tonini, *Callisto Zanotti*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, 2 voll., Milano, Electa 2003, II, p. 850

[14] SopFVG: RZ57, Venezia, 15 dicembre 1850.

[15] *Ibid.*

Non mancano, in queste due lettere, i riferimenti al prof. Eitelberger, «uno degli estetici con cui più simpatizzo perché in quel suo scritto Die Reform des Kunstunterrichtes mi pare veda le cose con gran senno». Eitelberger tradusse il discorso di Selvatico e della qual cosa Selvatico è riconoscente se «ringrazio del pari lei (Nobile) che senza dubbio fu il primo movente di quel tratto che mi torna di tanta compiacenza e vantaggio. Terrò sempre viva e calda nell'animo la memoria di tanta sua bontà» [16].

L'altro tema che anima il carteggio è la realizzazione di un album in onore dell'imperatore, che avrebbe dovuto contenere vedute della città di Venezia.

Nobile, da quanto si può apprendere, chiede a Selvatico di indicare i nominativi di collaboratori e allievi di sua fiducia. All'indomani della salita al trono di Francesco Giuseppe, Nobile riteneva che la città di Venezia, cara alla Austria, ben potesse omaggiare il sovrano: il riferimento è a Francesco Giuseppe, anche se non esplicitamente menzionato. Se la scelta degli artisti non è facile, a Selvatico non è nemmeno chiaro quali dovevano essere le dimensioni della pagina e il prezzo da pagare ad ogni maestro, tanto che se lo stesso Selvatico ritiene importante che «le arti del Lombardo Veneto siano in quel prezioso dono rappresentate». Dunque, un Selvatico attento alla valorizzazione del fare pittura a Venezia e che vede in questa occasione motivo di orgoglio nel mostrare l'attività dell'Accademia. È il febbraio 1851 e la proposta cade sui nomi di: Giovanni Simonetti, egregio acquarellatore di figura; Luigi Ghedina, buon compositore e acquarellatore di figura; Mauro Comirato, prospettivo abilissimo; Callisto Zanotti, insigne in prospettive acquerellate, già in predicato di diventare professore; Albano Tomaselli, giovanetto di 17 anni che disegna figura e compone stupendamente; Antonio Bola, compositore di figura buono e finissimo disegnatore; Fortunato Bello, compone bene e acquarella con bravura[17].

Pochi sono gli artisti che accettano, pur se Selvatico si offre come garante, da un lato, del buon livello dell'opera e, dall'altro, verso gli artisti, dell'aspetto economico dell'impresa: su questo fronte, in particolare, assicura che il prezzo non oltrepasserà i 200 fiorini. Accettano Federico Moja, Giovanni Pividor, Luigi Ghedina, Albano Tomaselli, Marco Comirato e Giovan Battista Cecchini: Selvatico tratta i pezzi

---

[16] *Ibid.*

[17] SopFVG: RZ55, Venezia, 5 febbraio 1851.

a seconda del valore degli artisti e della forma mentre nella composizione dell'opera alterna vedute e soggetti storici in una giusta misura, laddove appare essere più vicino il gradimento della pittura di vedute e paesaggio, in ossequio a quanto allora si andava trattando nelle accademie[18].

Ma nell'ultima lettera del 22 giugno 1851 Selvatico appare sfiduciato: si lamenta che nessuno del governo centrale si sia adoperato per pagare gli artisti tanto da definire la vertenza «assai poco decorosa»[19].

Queste lettere rappresentano l'espressione di una umanità profonda, attenta al quotidiano, ma capace di vedere le istituzioni come una somma positiva di persone.

Selvatico si rivolge a Nobile come a un padre maturo, mostrando di contare sul suo appoggio per la miglior crescita dell'accademia, avendo in comune motivi e metodi di insegnamento e di organizzazione, ma anche posizioni fortemente critiche verso la politica culturale del momento.

L'attenzione per il quotidiano diventa così strumento per la giusta valorizzazione del metodo didattico che dovrebbe animare una istituzione scientifica come l'accademia, che entrambi i protagonisti ritengono luogo di alta formazione, anche se non ne condividono più le finalità così come imposte. Su tutto prevale il senso dello stato nella sua accezione più alta, con la consapevolezza di poter esprimere costruttivamente un indirizzo utile al progresso delle arti.

ROSSELLA FABIANI

---

[18] SopFVG: RZ56, s.l., s.d.; BARBO, *Le lettere del Fondo Pietro Nobile,* p. 90.

[19] SopFVG: RZ53, Venezia, 22 giugno 1851.

Sui contatti di Selvatico con la contemporanea storiografia francese: Rio e Montalembert

1. A metà degli anni Quaranta Selvatico è direttamente coinvolto nella pubblicazione della rivista il «Giornale Euganeo» come redattore artistico. Un'iniziativa, quella padovana, attraverso la quale Selvatico mostra un progetto di giornalismo inteso come strumento dell'educazione 'popolare' e nazionale tipicamente ottocentesca, nella quale le arti, la critica e la storiografia artistica sono elemento fondamentale. L'impegno dedicato da Selvatico all'impresa si manifesta nell'attenzione per la scelta degli argomenti e dei collaboratori, con il risultato di una rivista che si colloca tra i motivi di interesse della sua attività nel corso degli anni Quaranta, decennio certamente centrale nell'attività del critico padovano che si apre con la pubblicazione del *Pittore storico* e si chiude con la nomina alla direzione dell'Accademia. Tra le diverse prospettive di studio suggerite dalla pubblicazione del «Giornale Euganeo», alcuni spunti di ricerca conducono a prendere in considerazione l'importanza che i contatti con i contemporanei francesi rivestono nella prima attività di Selvatico[1].

[1] Questo testo raccoglie parte degli studi condotti nel corso della stesura della tesi di dottorato *Pietro Selvatico e il «Giornale Euganeo» 1844-1848*, relatori Flavio Fergonzi e Donata Levi, Università degli Studi di Udine, a.a. 2005-06. Per il ruolo protagonista svolto da Selvatico nella redazione del «Giornale Euganeo» in riferimento particolare alle riflessioni sulla messa a punto di una lingua adatta alle finalità divulgative della stampa periodica si veda: M. Visentin, *Pietro Selvatico (1803-1880). Aspetti di stile e di lessico*, «Studi di Memofonte», 10, 2013, pp. 159-75 <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.10/m.-visentin-pietro-selvatico-1803-1880-.-aspetti-di-stile-e-di-lessico.html> (gennaio 2015). In generale per la partecipazione di Selvatico alla pubblicistica contemporanea si veda qui il contributo di Chiara Marin, *Selvatico pubblicista: gli interventi sulla stampa periodica lombardo-veneta*.

2. Nel primo numero della rivista Selvatico esordisce con una recensione ai due volumi *De l'Art en Allemagne* (1842) di Hippolyte Fortoul[2], testo che riprende con un punto di vista francese gli argomenti già ampiamente illustrati da Athanasius Raczynski sulla produzione e la didattica delle arti nella Germania contemporanea[3]. Selvatico inizia così la rubrica dedicata alle arti con quell'apertura internazionale che avrebbe dovuto caratterizzare la nuova rivista, la quale ospiterà nel 1845 anche dei lunghi articoli di resoconto del viaggio a Monaco e Düsseldorf[4]. Nei testi pubblicati a proprio nome, Selvatico manifesta da subito quindi le intenzioni dell'apertura parallela alla Francia e alla Germania alla quale intende improntare la pubblicazione del «Giornale Euganeo», prospettiva che percorrerà i diversi interessi della sua lunga attività, dalla riforma delle arti contemporanee all'aggiornamento sui modelli storiografici più avanzati[5].

---

[2] P. Selvatico, *De l'art en Allemagne, Par Hippolyte Fortoul, deux vol. in 8. Paris par Jules Labitte 1842*, «Giornale Euganeo», 1/1, 1844, pp. 22-36, 269-80, 504-12. Per la figura di Fortoul come scrittore d'arte e politico, cfr. P. Vaisse, *Hippolyte Fortoul*, in *Écrire l'histoire de l'art: France-Allemagne; 1750-1920*, Paris, Presses Univ. de France 2000, pp. 141-53. La recensione a Fortoul viene ricordata qui anche da Franco Bernabei.

[3] A. Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, 3 voll., Paris, Renouard et Cie. 1836-42; Id., *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, 3 voll., Berlin, auf Kosten des Verfassers 1841.

[4] P. Selvatico, *Dell'arte moderna a Monaco e a Düsseldorf. Ziebland e gli architetti di stile archi-acuto in Baviera. A Francesco Dall'Ongaro*, «Giornale Euganeo», 2/1, 1845, pp. 1-10; Id., *Dell'arte moderna a Monaco e Düsseldorf. Dell'Accademia di Düsseldorf. Al prof. Adeodato Malatesti Dirett. Dell'Accademia di Belle Arti a Modena*, *ibid.*, pp. 349-61; Id., *Dell'arte moderna a Monaco e Düsseldorf. Dell'Accademia di Düsseldorf. Gli artisti*, *ibid.*, 2/2, 1845, pp. 161-70; Id., *Dell'arte moderna a Monaco e Düsseldorf. Dell'Accademia di Düsseldorf. Gli artisti*, *ibid.*, pp. 244-54. Sui soggiorni di Selvatico in Germania si veda Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pisa), Pacini 2013, pp. 49-58.

[5] Il parallelo tra Francia e Germania proposto da Selvatico appartiene nel complesso anche al confronto tra civiltà latina e civiltà tedesca tipico della discussione storiografica europea nel corso del XIX secolo e viene sottolineato in questo volume nel contributo di Franco Bernabei, *Modelli storiografici e critici in Selvatico.*

3. Immediatamente la disposizione europea mostrata nel «Giornale Euganeo» solleva contro Selvatico le critiche di esterofilia che più volte torneranno a colpire la sua attività di storico e didatta. La pubblicazione del primo dei testi di recensione a *De l'art en Allemagne* apre, infatti, una polemica in cui i toni si fanno tanto accesi da comportare subito la minaccia di sospensione della rivista. Nel secolo dell'affermazione dei valori nazionali, l'intervento 'politico' sugli argomenti delle arti è abituale, strettamente legato alla natura e ai contenuti del movimento romantico che individua nella tradizione artistica una leva efficace in grado di sollecitare i temi della ricerca di appartenenza. Così l'attenzione mostrata per il testo francese è motivo di polemica, in particolare nei passaggi in cui Selvatico commenta la «fraternità che regna fra i pittori tedeschi del XIV e XV secolo e quelli che l'Italia produsse alla stessa epoca». Per di più Selvatico aveva riportato le posizioni di Fortoul al pensiero di Franz Kugler «il quale nel suo bel Manuale della storia dell'arte a lungo trattò della influenza dello stile tedesco sull'arte italiana, e giunse sì innanzi da asserire che *Giotto fu il primo maestro della fiorentina scuola, il quale seguitasse il germanico stile*»[6]. Del resto è lo stesso Selvatico a commentare, anticipando le furiose polemiche che faranno seguito, «lo sdegno di cui saranno invasati i così detti amici d'Italia vedendo gli oltramontani tentar di rapirci fin quest'ultima gloria da nessuno contrastata mai, la primazia nelle arti, e diranno che simili proposizioni si denno nonché combattere deridere; diranno che il sostenerle sarebbe un mostrarsi nemici alla patria»[7].

La ricerca dell'aggiornamento internazionale di cui si caratterizza il «Giornale Euganeo» diventa, infatti, presto oggetto di forti critiche, come dimostra l'opuscolo *L'arte di Giotto non più italiana,* con il quale il padovano Giuseppe Cecchini Pacchierotti accusa Selvatico di militare «sotto lo standardo di scrittori francesi e tedeschi», strappando così «alla povera Italia moderna perfino la primazia di genio creatore nelle arti belle, giammai in addietro contrastata»[8]. La lunga vicenda giunge

---

[6] Selvatico cita in nota: F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner & Seubert 1842. Il volume di Kugler viene tradotto a Venezia da Pietro Mugna, collaboratore del «Giornale Euganeo» (F. Kugler, *Manuale di storia dell'arte*, con aggiunte di J. Burckhardt, prima versione italiana fatta sulla seconda edizione tedesca da P. Mugna, Venezia, Tipi del Giornale Lombardo-Veneto 1852-54).

[7] Selvatico, *De l'art en Allemagne*, pp. 25-7.

[8] G. Cecchini Pacchierotti, *L'arte di Giotto non più italiana; articolo del march. Pietro Estense Selvatico nel. 1 fascicolo del «Giornale Euganeo» a p. 22 il 15 gennaio*

addirittura al giudizio del Governo austriaco e comporta, insieme alla minaccia di sospensione della rivista già al primo numero, un richiamo generale a Selvatico per gli atteggiamenti spesso polemici che viene criticato di assumere[9].

Gli stessi argomenti del Pacchierotti vengono ripresi un paio d'anni dopo anche in *Opinioni di Ippolito Fortoul, del Marchese Selvatico, del Conte Montalembert intorno alle Arti Belle* dell'abate Giuseppe Defendi, voce attardata delle ancora prolifiche posizioni classiciste che negli stessi anni manteneva una contesa più ampia con Selvatico sui valori e le scelte formali del genere dei sepolcri[10]. Critico nei confronti del moderno modello di intellettuale dedito a suo giudizio più ai viaggi che allo studio, Defendi inserisce Selvatico in un panorama europeo, collocandolo tra gli «apostoli dell'arte cristiana» insieme ai francesi Hippolyte Fortoul e Charles de Montalembert[11]. Di fatto il dibattito per la messa a

1844, Padova, Tipografia del Seminario 1844, [s.p.]. Lo stesso è autore anche di *Brevi cenni di Giuseppe Cecchini Pacchierotti sullo stato attuale delle arti belle in Italia ed Oltr'alpe nonché intorno la pretesa influenza e fraternità de' pittori tedeschi sulla scuola di Giotto*, Padova, Minerva 1844.

[9] Archivio di Stato di Venezia, Governo, 1840-1844, fascicolo XXII, 10/1–10, busta 6082, 10/59, N. 1227, Censura Centrale. A questa vicenda accenna A. Auf der Heyde, *L'apprendista stregone: Pietro Selvatico tra opinionismo pubblico e storiografia specializzata nell'Italia pre-quarantottesca*, «Annali di Critica d'Arte», 5, 2009, pp. 153-203: 177-8.

[10] Defendi accusa Selvatico di non conoscere i testi della prima cristianità che cita nel dibattito a sostegno dell'abito moderno nella scultura funebre e di derivarli invece dalle fonti «tedesche che trattano di questa materia», mettendone «a ruba l'erudizione» e limitandosi a un «accozzamento di filosofia alemanna e di sentire italiano» (G. Defendi, *Cinquanta spropositi provanti il detto del sig. marchese Pietro Selvatico che il senso comune è per isciagura così raro*, Roma, Tipografia delle belle arti 1846, pp. 13-4, 20, 17). La polemica intorno al monumento di Palladio viene considerata in G. Barbieri, *In morte delle arti sorelle. La commedia delle esequie solenni di Canova, Palladio, Tiziano*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Catalogo della mostra (Verona, 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano, Electa 1989, pp. 80-8; e nella scheda di B. Cinelli, *ibid*., pp. 123-4.

[11] G. Defendi, *Opinioni di Ippolito Fortoul, del Marchese Selvatico, del Conte Montalembert intorno alle Arti Belle*, Venezia, co' tipi di Giovanni Cecchini 1846, p. 3. Il testo di Defendi viene ricordato già in: G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale. 1855-1890*, Padova, Marsilio 1997, pp. 49-50. Sullo

punto di una nuova pittura religiosa, al quale Selvatico era interessato, si era qualificato negli ultimi decenni come un movimento dai caratteri internazionali, con un ruolo centrale assunto dalla Germania, ma anche dalla Francia, con i protagonisti degli ambienti intellettuali dei due paesi spesso in contatto tra loro e di frequente in viaggio in Italia. Mentre oggetto di diverse ricerche sono i contatti con il mondo tedesco, le frequentazioni che il critico padovano intrattiene con i protagonisti della contemporanea cultura neocattolica francese costituiscono aspetti ancora poco indagati.

4. La presenza in Francia di Selvatico è documentata direttamente in alcuni scambi epistolari, tra i quali si segnalano in particolare quelli con Jacopo Cabianca e Francesco Salghetti[12]. In una lettera trascritta con data 12 settembre 1834 Selvatico scrive al vicentino Cabianca, compagno negli studi di legge a Padova, di trovarsi a Parigi dove frequenta una serie di salotti letterari, occasioni nelle quali incontra alcuni dei molti esponenti della cultura italiana che in quegli anni vivevano nella capitale francese. Oltre che apprezzare la possibilità di visitare alcune opere di Mantegna[13], nella lettera a Cabianca, Selvatico commenta

stesso tema Defendi è autore anche di *Risposta […] alle critiche di Pietro Selvatico intorno al monumento sepolcrale di Andrea Palladio scolpito in marmo dal commendatore Giuseppe De-Fabris*, Roma, Tipografia delle Belle Arti 1846.

[12] I diversi viaggi a Parigi potrebbero essere legati anche alla nazionalità francese della madre ricordata da C. Boito, *Pietro Selvatico*, estratto da «Atti della R. Accademia di Belle Arti di Milano», Milano, R. Accademia di Belle Arti 1880. Si veda ad esempio dove, in una lettera del 1840 a Francesco Salghetti, Selvatico scrive: «dovetti, parte per affari, parte per oggetto di studio portarmi a Parigi, ove stetti fin ora» (Lettera di Pietro Selvatico Estense a Francesco Salghetti-Drioli, Padova, 11 ottobre [1840]), Biblioteca del Senato, Salghetti-Drioli). Il riferimento a un viaggio a Parigi emerge anche nel 1853 in una lettera a Michele Ridolfi (Venezia, 29 ottobre 1853, Biblioteca Statale di Lucca, Ms. 3611/185). Per la segnalazione e la trascrizione delle lettere a Salghetti e a Ridolfi ringrazio Alexander Auf der Heyde.

[13] Selvatico scrive al Cabianca di aver occasione di pubblicare in Francia i risultati dei suoi studi su Mantegna, ma di preferire continuare a scrivere in italiano. P. Selvatico, *Sopra un dipinto del Mantegna, nella galleria Scarpa della Motta del Friuli. Cenni storico critici*, Padova, Cartallier e Sicca 1839; Id., *Sul merito artistico di Mantegna*, Memoria letta nell'I.R. Accademia di scienze lettere ed arti di Padova nella seduta 11 giugno 1839, Padova, Angelo Sicca 1841.

la capacità della moderna pittura francese di rappresentare l'«uomo presente», come avviene nelle opere di Scheffer, Delacroix, Vernet. In particolare Selvatico racconta a Cabianca di frequentare l'*atelier* di Eugène Delacroix, l'«Hugo della pittura» che – al pari del campione della letteratura romantica – nelle sue opere mostra «gigantesco ingegno, e giganteschi difetti»[14].

Gli stessi argomenti si riscontrano in una coppia di lettere datate 1840 e 1841 inviate al dalmata Francesco Salgetti, pittore allievo di Minardi al quale Selvatico deve in maniera significativa una serie di aggiornamenti e contatti col mondo purista. Mentre nella lettera a Salghetti si intrattiene soprattutto sui temi delle arti contemporanee sottolineando la novità di una pittura che si distingue nettamente dai manierismi accademici, nella lettera a Cabianca in particolare Selvatico commenta gli incontri che si aspettava di fare a Parigi con Raul Rochette[15], Charles

[14] Cit. in E. Ventura, *Jacopo Cabianca. I suoi amici, il suo tempo*, Treviso, A. Vianello 1907, pp. 19, 371-4. Selvatico accenna al viaggio parigino in riferimento alla pittura di Delacroix, anche nel «Giornale Euganeo»: P. Selvatico, *Etudes sur les Beaux Arts et sur la littérature par M.L. Vitet Conseiller d'Etat, Deputé La Seine inferieure – Deux, vol. in 8.vo Paris, Charpantier 1846*, «Giornale Euganeo», 5/1, 1848, pp. 3-16. Sui contatti tra Selvatico e Salghetti si veda: Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 35-7, 47. La pittura francese viene presa a modello per il rinnovamento delle arti in Italia in significativi passi di P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova, Tipografia del Seminario 1842, pp. 263, 354, 419. Vedasi a questo proposito anche il contributo di Carlo Sisi nel presente volume.

[15] Rochette è autore di alcuni studi sulla pittura murale presso gli antichi (ad esempio R. Rochette, *Peintures antiques inédites précédees de recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics, chez le Grecs et chez le Romains*, Paris, Impr. Royale 1836; Id., *De la peinture sur mur chez les anciens*, Paris, Impr. Royale 1833). A Rochette dedica un testo Michele Ridolfi nel 1841 (M. Ridolfi, *Sopra un dipinto ad encausto al celeberrimo Signor Raul Rochette*, Lucca, Bertini 1841). Lo stesso anno un suo scritto viene recensito nel «Kunst-Blatt» (Balz, *Lettres archéologiques sur la peinture des Grecs, par M. Raoul – Rochette; ouvrage destiné à servir de supplément aux Peintures antiques du même auteur. Première partie, Paris, Brockhaus et Avenarius, 1840...*, «Kunst-Blatt», 82, 1841, pp. 341-4). Raul Rochette viene citato per il *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme* (Parigi, A Le Clere et C.ie 1834) da A., F. Rio in *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes. Forme de l'art, peinture*, Paris, Debécourt 1836, p. 15. Nel 1842 viene citato da Selvatico (*Sull'educazione del pittore*, p. 288).

de Montalembert e Alexis François Rio, che in quel periodo però non si trovavano nella capitale[16].

5. La vicinanza degli argomenti tra le lettere del 1840 e 1841 a Salghetti e quella a Cabianca fanno pensare alla possibilità di posticipare la data di quest'ultima di qualche anno, dal 1834 alla fine del decennio[17]. Tuttavia, anche se il viaggio di cui Selvatico scrive a Cabianca fosse del 1840, alcuni documenti inditi dimostrano i contatti diretti tra il critico padovano e in particolare Rio, già nella prima metà degli anni Trenta[18].

Rio e Montalambert viaggiano in Italia lungo tutti gli anni Trenta e riccamente documentati sono i contatti che intrattengono lungo la penisola, dove ad esempio vengono ospitati in diverse città della Toscana grazie alla conoscenza di Vieusseux[19]. Nel 1832 dopo Firenze, i

[16] «Ebbi però la sventura di capitar qui in una cattiva stagione, molti abbandonarono Parigi per andare a godere la campagna, molti viaggiano la nostra bella Italia. Mancano pure Montalembert, Rio, Raul-Rochette che mi avrebbero potuto procurare maggiori conoscenze». Ventura, *Jacopo Cabianca*, p. 372. Il ruolo svolto dai due critici francesi in Italia viene indagato dallo studio riccamente documentato di M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze, Tipografia Capponi 2007.

[17] Malgrado numerose e attente ricerche non è stato possibile rintracciare l'originale e ci si attiene alla trascrizione Ventura, *Jacopo Cabianca*, pp. 19, 371-4. Sullo scrittore vicentino, cfr. B. Recchilongo, s.v. *Cabianca, Jacopo*, in *DBI*, XV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1972, pp. 692-4. Così viene suggerito in Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, p. 47.

[18] Nei primi anni Trenta la conoscenza di Selvatico dei due critici francesi poteva basarsi solo su contatti personali. Le pubblicazioni che portano alla fama internazionale Rio e Montalembert sono infatti del 1836: Rio, *De la poésie chrétienne* e C. Montalembert, *Histoire de Sainte Elisabeth de Hongrie, duchesse de Turinge (1207-1231)*, Paris, Bailly Debécourt. Prima invece gli studi di Rio si limitavano ai due volumi *Essai sur l'histoire de l'esprit humain dans l'antiquité* (2 voll., Paris, Alexandre Mesnier 1830). Nei primi anni Trenta Montalembert aveva partecipato con i propri scritti alla redazione de «L'Avenir», la rivista che nel biennio tra il 1830 e il 1831 aveva rappresentato nella Francia della restaurazione la voce militante del cattolicesimo liberale.

[19] Rio compie il suo primo viaggio in Italia nel 1830, Montalembert giunge invece l'anno seguente, allo scopo di appellarsi al papa a favore della ripresa della pubblicazione del cattolico «Avenir». Per Rio cfr. P. Tucker, s.v. *Rio, Alexis-François*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art active en France de la Révolution à la Première*

due francesi soggiornano a Roma ed entrano in contatto con Overbeck e la sua cerchia, quindi, tornando al nord, si fermano nuovamente in Toscana, ma anche a Bologna e Ferrara. Prima dell'arrivo a Venezia, Montalembert sosta a Padova e, come già aveva fatto Rio nel suo primo viaggio in Italia[20], visita gli affreschi di Giotto agli Scrovegni[21]. Infine prima di rientrare, i due francesi concludono il lungo viaggio in Germania soggiornando in particolare a Monaco, capitale della contemporanea arte tedesca[22].

Durante il *tour* italiano – che dalla fine del 1831 si protrae fino all'estate del 1833 – devono essere stati frequenti i contatti con i protagonisti della più aggiornata cultura della penisola. Oltre a Vieusseux, Rio e Montalembert incontrano in Toscana in particolare Niccolò Tommaseo, figura centrale nella fortuna che la contemporanea storiografia francese assume per l'Italia[23].

Come dimostrano numerosi documenti, la frequentazione assume toni amichevoli e, appena giunto a Roma, subito Rio scrive a Tommaseo degli incontri che andava facendo con i tedeschi. Nella lettera, datata 21 febbraio 1832, Rio invita Tommaseo ad impegnarsi nello studio della lingua tedesca, commentando il valore che il riferimento alla Germania aveva assunto negli ultimi decenni negli ambienti più aggiornati della cultura europea[24].

Guerre mondiale, ed. par P. Sénéchal, C. Barbillon, Paris, INHA: <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/rio-alexis-francois.html> (4 novembre 2015).

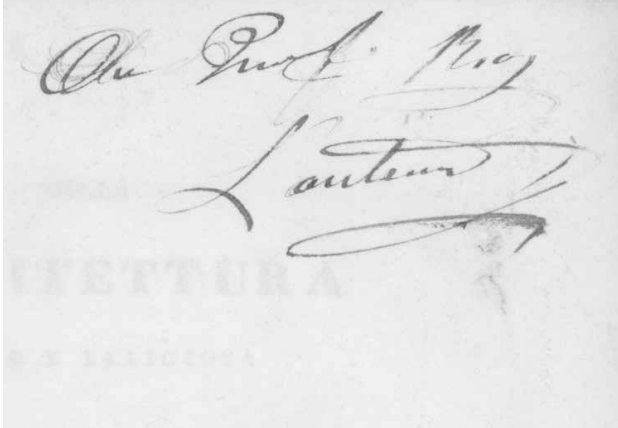
[20] A.F. Rio, *Épilogue a l'art chrétien*, 2 voll., Paris, Hachette 1872, II, pp. 175–6.

[21] Secondo Lecounet, è «d'après Montalembert» che gli affreschi degli Scrovegni diventano «l'œuvre capitale de Giotto». R.P. Lecaunet, *Montalembert, sa jeunesse (1810-1836)*, Paris, Poussielgue 1895-1902, I, p. 300.

[22] Rio, *Épilogue*, II, pp. 351–82.

[23] Per i contatti con Tommaseo cfr. G. Gallavresi, *Lettere inedite del Tommaseo al Montalembert*, *Lettere inedite del Tommaseo al Montalembert*, «Risorgimento Italiano», 1, 1908, p. 248; R. Ciampini, *Il Tommaseo e i cattolici liberali*, «Civiltà Moderna», 10/1, gennaio-febbraio, 1938; N. Tommaseo, *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, Torino, Einaudi 1946; Cardelli, *I due purismi*, pp. 193-4, 196-8.

[24] «Si vous pouviez connaître d'avance tout le prix des relations que la connaissance de cette langue ne peut manquer de vous procurer en Italie ou ailleurs» – scrive Rio a Tommaseo – «vous ne négligerez pas ce moyen de communication avec un peuple qui conserve plus de chaleur d'aime et d'exaltation d'idées qu'aucun autre. J'ai fait ici» – a Roma – «quelques rencontres qui m'ont été bien utiles, et que je n'aurais pas faites si je

1. Frontespizio del volume *Sull'architettura civile e religiosa pensieri di P. Selvatico*, 1840, con dedica dell'autore ad Alexis-François Rio, collezione privata, Palermo.

6. Benché senza data, allo stesso 1832 appartiene presumibilmente un'altra lettera che Rio invia a Tommaseo da Bologna: in essa, chiedendo sostengo nel cercare sistemazione a Venezia, il francese dice di indirizzare la risposta «à Padoue chez Selvatico»[25]. Dai documenti emerge così una frequentazione tanto stretta tra Selvatico e Rio da far sì che il francese durante i soggiorni lungo la penisola viene ospitato a Padova, già nei primi anni Trenta. Si tratta di legami che si protraggono negli anni e un decennio dopo, nel 1843, Tommaseo fa riferimento a una serie di incontri con Rio avvenuti a Firenze, a Parigi e a Venezia in un articolo dedicato al critico francese nel quale elogia una tela esposta all'Accademia di Venezia dall'udinese Filippo Giuseppini[26]. Lo stesso anno Tommaseo aveva chiesto un articolo sulla tela di Giuseppini proprio a Selvatico che risponde il 29 agosto 1843 commentando negativamente il gusto ancora accademico dell'opera. Nella stessa lettera Selvatico scrive a Tommaseo: «molte cose a Rio quando lo vede: Quanto mi incresce di sentirlo così malato. Subito ch'io sia ristabilito, sarò a Venezia per vederlo.»[27]

---

n'avais pas l'allemand». Una lettera dai toni amichevoli che conclude scrivendo «pensez encore à tout le fruit qui vous pourriez tirer pour vos travaux futurs d'un voyage en Allemagne». Lettera di A.-F. Rio a N. Tommaseo (Roma, 21 febbraio 1832). Biblioteca Nazionale di Firenze: Tomm. 123, 23, 2.

[25] Lettera di A.F. Rio a N. Tommaseo (Bologna, senza data). Biblioteca Nazionale di Firenze: Tomm. 123, 23, 2.

[26] N. Tommaseo, *La Donna d'Ancona. Dipinto del Sig. Giuseppini. Lettera di N. Tommaseo al Cavaliere Francesco Rio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 196, 1843, pp. 783-4. Il dipinto è conservato presso i Civici Musei di Udine: V. Gransinigh, in *La Galleria d'arte antica [...]. II. Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo*, a cura di G. Bergamini, T. Ribezzi, Vicenza, Terra Ferma 2003, p. 178.

[27] Lettera di P. Selvatico a N. Tommaseo (Padova, 29 agosto 1843). Biblioteca Nazionale di Firenze, Tomm. 179, 24. La frequentazione tra Selvatico e Rio emerge anche da: P. Selvatico, *Al professore A.F. Rio*, «Il Ricoglitore fiorentino», 4/40, 31 dicembre 1842, pp. 157-8; C. Laderchi, *Venezia. Il Cavaliere Rio e i suoi scritti*, «Rivista Euro-

7. La vicinanza che emerge tra Selvatico e Rio offre nuovi contesti in cui collocare le affinità e le divergenze con la contemporanea storiografia francese[28]. Se da una parte frequenti sono i richiami al pensiero e all'opera in particolare di Rio, nei suoi scritti Selvatico non manca di prendere distanza dalle posizioni del francese, come già nel 1839 sul piano critico nello studio dedicato a Squarcione e sul piano della formazione per la presa di distanza dal misticismo *De la poésie chrétienne*[29].

pea», n.s., 1/4, 1843, pp. 122-3; P. Selvatico, *Al professore A. dottor Rio*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 283, 16 dicembre 1842, pp. 1137-8 (dove Selvatico scrive: «Mi staranno sempre carissime le ore che ebbi il vantaggio di passar con voi, visitando quanto ha di ragguardevole la mia Padova in fatto d'arti») (fig. 1).

[28] Nella discussione critica e storiografica di metà secolo l'anno 1836, che vede la pubblicazione dei testi ai quali si legano le figure di Rio (*De la poésie chrétienne*) e Montalembert (*Histoire de Sainte Elisabeth*), rappresenta un momento centrale per il definirsi delle posizioni neocattoliche in Italia. A tal proposito si veda: Cardelli, *I due purismi*, *passim*. Già nel 1836 Tommaseo è il primo in Italia a cogliere il carattere innovativo dei testi di Rio per quanto riguarda il giudizio sull'arte medievale intesa come arte cristiana. In quell'occasione il dalmata aveva parlato dell'opera di Rio come della vera «storia dell'arte, storia del bello, giudicato con le norme del vero». N. Tommaseo, «Il Ricoglitore Italiano e Straniero», 2/3, 1836, p. 411. Lo stesso testo viene ripreso in N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, Venezia, co tipi del Gondoliere 1840, pp. 346-7. Sulla fortuna contemporanea di Rio si veda anche: C. Zardetti, «Giornale dell'I.R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti», 1, 1841, pp. 371-5. A fronte di una positiva fortuna critica tra i contemporanei, il pensiero e gli scritti di Rio furono anche oggetto di ostilità proprio negli ambienti toscani. A tal proposito si veda in particolare: F. Ranalli, *Della Pittura religiosa. Dialogo da servire a confutazione al misticismo e idealismo odierno*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 1844 (su questi aspetti Cardelli, *I due purismi*, pp. 77, 196-8).

[29] A proposito di tali divergenze Mascia Cardelli (*I due purismi*, pp. 169-73) cita P. Selvatico, *Il pittore Squarcione. Studi storico-critici*, Padova, Cartallier e Siccà 1839, e P. Selvatico, *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana*, «Rivista Europea», 2/1, 1839, pp. 273-314. Nel complesso Selvatico rimane tuttavia il principale divulgatore della *Poésie chrétienne*. Nel 1838 scrive a Giovanni Rosini: «Mi incresce infinitamente di non poterla per ora servire del mio Rio, avendolo io prestato ad un amico di Venezia che ha adesso bisogno di esaminarlo per alcuni suoi lavori. Le dirò, però, che neppure a Venezia si trova quell'opera, e se l'ho voluta avere mi fu forza commetterla a Parigi». Pietro Selvatico Estense a Giovanni Rosini (Padova, 8 marzo 1838), Archivio di Stato Milano, Carteggio Rosini, vol. 49 (Selvatico-Severi), ins. 213. Ringrazio Alexander Auf der Heyde per la segnalazione del documento.

Malgrado i distinguo «dal troppo aereo idealismo di Rio»[30], Selvatico a più riprese ripropone negli anni il riferimento – insieme agli studiosi tedeschi – alla contemporanea storiografia francese, della quale rimane il principale sostenitore per la penisola: «Come mai il Rosini» – scrive Selvatico nel 1843 – «che incominciò a pubblicare la sua storia dopo il 1836 non si prese a guida, sui pittori del trecento e del quattrocento, le erudite ricerche del Rumohr, la eloquente ed ingegnosa opera del Rio sull'arte cristiana, e le osservazioni di quel vigoroso intelletto del conte Montalembert? ».[31]

D'altra parte in linea con lo sforzo moderato che caratterizza le sue posizioni, nello *Schiarimento finale*, ultima delle lettere dello scambio con lo stesso Rosini, prendendo le distanze da *la Poésie chrétienne* invita invece alla lettura dell'*educazione del pittore storico*, dove si era fatto «rispettoso oppositore a molte delle massime di Rio, e specialmente alla soverchia guerra ch'egli mosse al naturalismo»[32], posizioni incompatibili con le esigenze pratiche della riforma dell'insegnamento delle arti[33]. Si tratta di giudizi con i quali Selvatico si pone in linea con i commenti che nella traduzione italiana *De la poésie chrétienne* vengono apposti da Carl Friedrich von Rumohr a proposito della contrapposizione un po' ingenua di Rio tra misticismo e naturalismo[34]. Nelle numerose «anno-

---

[30] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 329.

[31] Invitando a guardare insieme a Germania e Francia e alle specificità degli studi che nell'ultimo decennio in esse erano stati prodotti, Selvatico inasprisce i toni e scrive: «Crediamo di certo che» Rosini «non abbia mai consultati quei libri, e perché non li nomina o li nomina solo per incidenza, e perché tiene per indubitate cose che in essi sono false». P. Selvatico, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti di Giovanni Rosini. (Continuazione e fine)*, «Rivista Europea», n.s., 1/3, 1843, p. 151. Dopo una prima collaborazione con Rosini, Selvatico sottolinea l'arretratezza di metodo della *Storia della pittura italiana* (7 voll., Pisa, Capurro 1839-47) nella «Rivista Europea». A tal proposito si veda Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, p. 74 (con precedente bibliografia).

[32] P. Selvatico, *Sulla lettera prima del dott. Tommaso Paoli in difesa della storia della pittura italiana del prof. Rosini*, Padova, Seminario 1843, p. 39.

[33] Questo aspetto viene sottolineato già in A. Auf der Heyde, *Fonti, pentimenti e montaggio finale del* Pittore storico, in *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, Pisa, Edizioni della Normale 2007, pp. 547-79: 560-2; Id., *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, p. 75.

[34] Al critico tedesco appartengono infatti le note che vengono pubblicate a commento della versione italiana dell'opera di Rio, tradotta a Venezia nel 1841 da Filippo

tazioni» Rumohr commenta infatti in maniera polemica lo studio *Della poesia cristiana nelle sue forme*, accusando Rio di «temere lo studio del vero» e – a proposito del «merito negativo» che a suo giudizio il francese assegna a Giotto – di non essere «in possesso di tutte le cognizioni desiderabili e necessarie a chi tratta la storia dell'arte ne' primi secoli cristiani»[35].

8. Sono gli stessi contemporanei a sottolineare la presa di distanza di Selvatico dalle posizioni di Rio «benché appoggiato agli stessi principii di quelli di Rio e di Montalmenbert» – si legge nel 1843 nella «Rivista Europea» – Selvatico congiunge però «la posatezza italiana e la vivacità francese», mostrandosi «di gran lunga più acconcio alla pratica» dei contemporanei d'oltralpe. Nell'anonima recensione all'*Educazione del pittore storico* – da assegnare a Camillo Laderchi – si legge infatti che «Selvatico non ispinge il suo amore dell'arte cristiana sino a consacrarne le imperfezioni, o a rigettar con ingiusto disprezzo le bellezze dell'arte profana» – come si riscontra nelle opere dei due francesi – a favore invece di una «forma più completa, più regolare, più determinata»[36]. Ricco di nuovi e molteplici significati appare in definitiva quell'«avidissimo e

---

de Boni, presto tra i collaboratori del «Giornale Euganeo»: A.F. Rio, *Della poesia cristiana nelle sue forme*, traduzione di F. de Boni, con annotazioni di K.F. von Rumohr, Venezia, Gondoliere 1841. Per tali aspetti si veda: Cardelli, *I due purismi*, pp. 84-8; Tucker, s.v., *Rio, Alexis-François*.

[35] Rio, *Della poesia cristiana*, pp. 80, 182. M.L. Gengaro, *Della polemica Rio-Rumohr sul valore dell'arte cristiana*, «L'Arte», 34, 1931, p. 351. I dubbi di Selvatico (ma anche di Tommaseo) sulle conoscenze storiche di Rio vengono commentati in Cardelli, *I due purismi*, p. 171.

[36] *Sulla educazione del pittore storico odierno italiano. Pensiero di Pietro Selvatico. – Padova, coi tipi del Seminario, 1842*, «Rivista Europea», n.s., 1/1, 1843, p. 201. Il testo anonimo è con ogni probabilità da riferirsi a Camillo Laderchi, autore nella stessa «Rivista Europea» di una più lunga recensione all'opera di Selvatico: C. Laderchi, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, «Rivista Europea», n.s., 1/4, 1843, pp. 1-26. Camillo Laderchi, che Selvatico cita nel pittore storico [p. 329], interviene nella «Rivista Europea» a difesa del marchese nell'ambito della polemica con Rosini: C. Laderchi, *Sulla lettera prima del dottor Tomaso Paoli in difesa della pittura italiana del professore Giovanni Rosini, Considerazioni di P. Selvatico (Padova, coi tipi del Seminario, 1845)*, «Rivista Europea», n.s., 1/4, 1843, pp. 235-8. A proposito di Laderchi occorre sottolineare anche gli atteggiamenti critici assunti nei confronti dello stesso Selvatico: Cardelli, *I due purismi*, pp. 182-6.

presto a ricettare tutto che senta dallo straniero» con il quale Selvatico viene apostrofato dai suoi contemporanei[37]. Compresi il permanere di quei valori di resistenza classicista alle proposte estetiche di Selvatico e la spinta che la difesa di un'arte nazionale riveste in essi, la deprecata dipendenza dalla critica 'straniera' assume invece i caratteri di una condivisione tra pari di temi e prospettive. Significative in tal senso appaiono le parole di Tommaseo, per il quale se indica i «Tedeschi» come i «primi» che «apersero gli occhi a quest'alta luce della gloria italiana», sullo stesso piano pone invece i francesi e il critico padovano, così infatti «in Francia la riguardarono il Montalembert ed il Rio; in Italia il Selvatico»[38].

9. A conclusione di queste considerazioni il rapporto che emerge tra Selvatico e i protagonisti della storiografia contemporanea francese sono tutt'altro che subalterni e di dipendenza. Al contrario si evidenzia un legame di stretta condivisione di temi e prospettive, che con grande suggestione porta alla contemporanea pubblicazione nel 1836 delle opere tra le più significative su dimensione europea delle posizioni neocattoliche e moderate del dibattito storiografico internazionale: in Francia *De la poésie chrétienne dans son principe* di Rio e l'*Histoire de Sainte Elisabeth d'Hongrie* di Montalembert, in Italia la *Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti* di Selvatico.[39] Mettendo gli scritti di Selvatico a confronto con i due maggiori critici neocattolici francesi emergono non solo importanti convergenze di pensiero, ma soprattutto la dimensione internazionale – sinora scarsamente riconosciuta – delle riflessioni selvatichiane. Ne è testimone Montalembert che nel 1837 – commentando la centralità che Rio assegna alla pittura di Giotto, quale protagonista della rinascita dell'arte sacra – cita in nota l'opuscolo «très intéressant» che l'anno precedente Selvatico aveva pubblicato a Padova sulla Cappella degli Scrovegni (fig. 2). Riconoscendo il ruolo di novità che, con lo studio degli affreschi padovani di Giotto, il marchese assume nel contesto critico della peni-

[37] Defendi, *Cinquanta spropositi*, p. 80.

[38] «Con tale misura vanno oramai giudicate le cose dell'arte. I tedeschi primi apersero gli occhi a quest'alta luce della gloria italiana: in Francia così la riguardarono il Montalembert ed il Rio; in Italia il Selvatico». N. Tommaseo, *Studi critici*, Venezia, coi tipi di Giorgio A. Andruzzi 1843, p. 395.

[39] P. Selvatico, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti. Osservazioni*, Padova, tipi della Minerva 1836.

2. Pietro Selvatico (dis.), Antonio Bernatti (inc.), *Compianto sul Cristo morto*, particolare, da: P. Selvatico, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*, *Osservazioni*, Padova, Tipi della Minerva, 1836.

sola, Montalembert raccomanda il testo di Selvatico «comme le seul que nous ayons encore recontré en Italie, où l'art du moyen âge soit assez bien apprécié»[40]. Si tratta di un'attestazione dell'importanza del testo sulla *Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti* a ridosso della sua pubblicazione che mostra la veloce fortuna dello studio di Selvatico al di fuori della penisola.

Molto più avanti negli anni, nel 1872, è invece Rio ad assegnare a Selvatico un ruolo centrale «dans la propagation» del suo pensiero in Italia. Rio parla del critico padovano – «non-seulement» come «un ami» e «approbateur enthousiaste» dei suoi testi – ma come un «véritable frère d'armes qui, pour guerroyer plus efficacement contre l'ennemi commun, déposa le pinceau pour prendre la plume», tanto da «avoir contribué, plus qu'aucun autre de ses compatriotes, au triomphe de la cause qu'il avait si chaleureusement embrassée». Così Selvatico appare a Rio «homme à forger lui même ses propres armes», e lo dimostra col manuale «De l'Éducation de l'artiste» e non secondariamente proprio con la pubblicazione del «journal fondé par lui sous le titre de l'Euganeo»[41].

Martina Visentin

[40] C.F. Montalembert, *De la peinture chrétienne en Italie, a l'occasion du livre de M. Rio; L'état actuel de l'art religieux en France (1837)*, in *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art. Fragmens*, Paris, Debécourt 1839, p. 85.

[41] Rio, *Épilogue*, II, pp. 419-21.

Selvatico e la cultura inglese: labili tracce tra indifferenza e omissioni

1. Nel 1870 quella specie di macchina da guerra che, a pochi anni dalla sua fondazione, era ormai diventato il South Kensington Museum, con tutte le sue varie attività espositive, educative e divulgative, le sue collezioni in rapido arricchimento, le sue scuole artistiche, ecc., produsse anche una pubblicazione intitolata *The First Proofs of the Universal Catalogue of Books on Art*, intesa «for the use of the national art library and the schools of art in the United Kingdom»[1]. La faraonica iniziativa scaturiva da un suggerimento che nel 1850 – commentando una recente inchiesta parlamentare sulla biblioteca del British Museum – il critico letterario Charles Wentworth Dilke aveva affidato alle pagine dell'«Athenaeum»[2]. Essa nasceva nel clima di fermento che caratterizzava i preparativi per la International Exhibition dell'anno successivo, un clima all'insegna di un'ottimistica volontà di classificazione universalistica dei saperi e dell'esigenza di razionalizzare anche a livello internazionale gli sforzi di sistematizzazione delle conoscenze. L'idea si sarebbe concretizzata vent'anni dopo nelle prensili mani di Henry Cole, passato dall'organizzazione dell'esposizione del 1851 alla direzione del South Kensington Museum. Di fronte alla inadeguatezza e alla necessità inevitabile di aggiornare costantemente il catalogo a stampa della Art Library del Museo, in vertiginoso incremento, fu presa la decisione di compilare un catalogo su basi del tutto nuove. Su proposta di Cole si pensò infatti a un repertorio che includesse non solo i libri presenti nella biblioteca, «but all the books prin-

[1] *Universal Catalogue of Books on Art*, London, Printed for H.M.S.O. by George E. Eyre and William Spottiswoode 1870. La pubblicazione, in due volumi, fu integrata da successivi supplementi nel 1877 e nel 1887-90.

[2] *5th Notice of the Report of the Commissioners Appointed to Inquire into the Constitution and Government of the British Museum*, «The Athenaeum», 23/1176, 11 maggio 1850, pp. 499-502, in particolare pp. 501-2. Dilke era stato editore del periodico dal 1830 al 1846.

ted and published, at the date of the issue of the Catalogue, that could be required to make the Library perfect; that is, to compile a universal record of printed art books which we know to exist up to that period, wherever they may happen to be at the time»[3].

Per la ciclopica impresa, che diede come esito più di 67mila voci raccolte in due volumi, Cole si valse della collaborazione di circa 400 corrispondenti da tutte le parti del mondo. Fra gli italiani, emergono presenze nel complesso inattese, specialmente dal punto di vista istituzionale: il direttore della Biblioteca dell'Università di Pisa, il latinista Michele Ferrucci, l'erudito ferrarese Luigi Napoleone Cittadella, che dirigeva la locale biblioteca comunale, l'archeologo Giuseppe Fiorelli, direttore del Museo di Napoli, e un giovane monaco di Montecassino, Oderisio Piscicelli Taeggi, uno studioso che tra il 1876 e il 1883 avrebbe curato, con il titolo di *Paleografia artistica*, la pubblicazione di cromolitografie tratte da manoscritti cassinesi[4].

Nell'ampia panoramica offerta da questo catalogo universale, sono diciannove le voci registrate relativamente a Selvatico, voci che danno un quadro piuttosto completo della sua variegata produzione editoriale: dallo scritto sulla Cappellina degli Scrovegni del 1836[5] al discorso inaugurale per l'apertura della scuola d'intaglio del Comune di Padova del 1867[6], fino alla recentissima guida di Padova pubblicata nel 1869[7]. Mentre sette di questi titoli erano evidentemente il frutto di un'o-

---

[3] *Universal Catalogue*, I, p. IV. Un memorandum al riguardo, presentato da Cole al Council on education, era stato approvato il 5 aprile 1864. Le vicende dell'*Universal Catalogue* sono ricordate anche nel saggio di C. Hurley, *L'art de rassembler: la naissance de la bibliographie systématique en histoire de l'art*, in *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^{e} siècle*, Études réunies et publ. par R. Recht, P. Sénéchal, Paris, La Documentation Française 2008, pp. 17-34.

[4] Colpisce l'assenza di coloro che presiedevano in quel momento alcune delle più importanti biblioteche italiane, come ad esempio Giuseppe Sacchi, a capo della Braidense, Vincenzo Promis, della biblioteca reale di Torino, o Giuseppe Valentinelli, direttore della Marciana.

[5] P. Selvatico, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui Freschi di Giotto in essa dipinti. Osservazioni*, Padova, coi tipi della Minerva 1836.

[6] P. Selvatico, *Nell'apertura della nuova Scuola di Disegno pratico di modellazione e d'intaglio pegli artigiani istituita dal Comune di Padova. Discorso[…]*, Padova, Tipografia editrice Sacchetto 1867.

[7] P. Selvatico, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova, Tipografia e Libreria Editrice F. Sacchetto, 1869.

pera di spoglio o delle segnalazioni giunte dai collaboratori, gli altri testi erano reperibili nelle biblioteche britanniche censite e rivestono quindi anche un qualche significato per la fortuna inglese di Selvatico. Lo scritto sull'architettura e sulla scultura a Venezia del 1847[8] risulta presente nella biblioteca dell'Institute of British Architects, mentre in quella del British Museum erano il libro sull'educazione del pittore storico, l'opuscolo sul Cenacolo di S. Onofrio a Firenze, attribuito erroneamente a Raffaello, la Guida artistica del 1852 redatta in collaborazione con Vincenzo Lazari e una pubblicazione di carattere più ufficiale come i *Monumenti artistici delle provincie Venete*[9]. Nella biblioteca del South Kensington Museum, oltre alla giovanile memoria su Mantegna, alla *Storia estetico critica delle arti del disegno* e alla raccolta degli *Scritti d'arte* del 1859, trovavano posto due testi apparentemente più funzionali alle linee operative e agli interessi del museo, quali il discorso sulla necessità di rendere il disegno elemento fondamentale di educazione del 1857 e l'opuscolo dello stesso anno sulle condizioni delle Arti del disegno e l'influenza dell'insegnamento accademico[10].

---

[8] P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri tempi. Studi […] per servire di Guida estetica*, Venezia, Paolo Ripamonti Carcano 1847.

[9] P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, Padova, coi tipi del Seminario 1842; Id., *Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello. Cenni*, Firenze, per la Società tipografica sopra le Logge del grano 1845; Id., *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, P. Ripamonti Carpano 1852; P. Selvatico, C. Foucard, *Monumenti artistici e storici delle provincie venete, descritti dalla commissione istituita da S.A.I.R. il serenissimo Arciduca Ferdinando Massimiliano, Governatore Generale*, Milano, Imperiale regia Stamperia di Stato 1859.

[10] P. Selvatico, *Sul merito artistico del Mantegna. Memoria letta nell'I.R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova nella seduta 11 giugno 1839*, Padova, Angelo Sicca 1841; *Storia estetico critica delle arti del disegno, ovvero l'Architettura, la pittura, la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici. Lezioni dette nella I. R. Accademia di belle arti in Venezia*, 2 voll., Venezia, co' tipi di Pietro Naratovich 1852-56; *Scritti d'arte*, Firenze, Barbèra-Bianchi e C. 1859; *Della necessità di rendere il disegno elemento fondamentale di educazione. Discorso letto nell'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia il giorno 9 agosto 1857, in occasione della solenne distribuzione de' premi*, Venezia, G. Antonelli 1857; *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le Accademie artistiche. Considerazioni*, Venezia, Tipografia di Pietro Naratovich 1857.

Si trattava dunque, per quel che riguarda Selvatico, di un censimento abbastanza accurato e di una presenza piuttosto cospicua, la cui effettiva portata va però puntualmente verificata. E la verifica non è delle più confortanti. Rimanendo sempre nell'ambito di liste e cataloghi, a parziale smentita di una consistenza che potrebbe essere indizio di diffusione e di fortuna dei suoi testi in ambito anglosassone, andrà segnalato ad esempio che di Selvatico non c'è più traccia in un altro catalogo di libri, questa volta manoscritto, che fu preparato una decina d'anni dopo, sempre per il South Kensington Museum, da Alfred Nichols. Si trattava di «A Catalogue of Books on Elementary Drawing From Various Sources. Principally the Catalogue of the Art Library at South Kensington (March 1883)»[11]. L'assenza in questa sede di testi del marchese è particolarmente significativa in quanto interventi come quelli del 1857 sul ruolo delle accademie e del disegno elementare nell'istruzione artistica, pur presenti in biblioteca, avrebbero ben potuto trovare una loro degna collocazione in un catalogo che peraltro non comprendeva esclusivamente manuali tecnici, ma anche opere di carattere teorico come la *Histoire et Philosophie des Arts du Dessin* di Mazure (Paris, 1838) o l'*Essai sur l'Idéal dans ses Applications pratiques aux Œuvres de l'imitation propre des Arts du Dessin* di Quatremère De Quincy (Paris, Librairie d'Adrien le Clere 1837) oppure scritti sull'importanza dell'insegnamento del disegno come quelli che negli anni Cinquanta si erano venuti pubblicando a cura del Science and Art Department, da cui dipendeva il museo; proprio la raccolta di alcuni di questi scritti riecheggia fin nel titolo (e coincide cronologicamente con) uno degli interventi di Selvatico del 1857[12].

Anche questi dati forniscono un'ulteriore conferma della notoria sostanziale impermeabilità del mondo inglese nei confronti delle riflessioni di Selvatico. Questo dato va ovviamente letto nell'ambito di un generalizzato disinteresse per la storiografia coeva italiana, cui non sono estranee, specialmente tra anni Trenta e Cinquanta, al di là di problemi di comunicazione linguistica, anche difficoltà di circolazione nell'ambito del mercato librario. Anche se proviene dal mondo

[11] Londra, National Art Library, Press-mark 86.JJ.24.

[12] *The Advantage of Teaching Elementary Drawing Concurrently with Writing as a Branch of National Education*, London, Eyre and Spottiswoode 1857. La raccolta comprende estratti di discorsi di esponenti del Science and Art Department, del Council of Education, del Board of Trade e del South Kensington Museum, così come pure un saluto di Ruskin agli allievi della St. Martin's School of Art.

germanico e risale addirittura agli anni Sessanta si può ricordare una notazione inserita nel supplemento della «Zeitschrift für bildende Kunst» sulla «quota minoritaria» della produzione storiografica italiana nella « kunstwissenschaftliche Literatur» internazionale, circostanza che veniva ricondotta al fatto che molte pubblicazioni italiane uscivano sotto forma di scritti d'occasione e in tirature limitate, per cui rimanevano confinate entro limiti municipali[13]. Del resto quando nel 1869 nella traduzione tedesca di Crowe e Cavalcaselle venne riproposto il *Memoriale* di Francesco Albertini pubblicato solo pochi anni prima, nel 1863, da Gaetano Milanesi e Gaetano Guasti, se ne addusse a motivo proprio il fatto che l'edizione italiana, confinata alla modesta tiratura di una pubblicazione per nozze[14], era stata poco «fruttuosa» per il mondo scientifico[15].

Va peraltro sottolineato che al disinteresse inglese fa riscontro un'altrettanto limitata curiosità da parte di Selvatico, più orientato verso la cultura francese e verso quella dei paesi tedeschi, e apparentemente poco ricettivo anche nei confronti di quel dibattito sulla funzione educativa del disegno che tanto era vivo nel mondo anglosassone. Ne è riprova l'elenco manoscritto dei libri d'arte posseduti dal conte padovano e lasciati in eredità alla Biblioteca Civica di Padova. L'elenco, datato 25 settembre 1880, la cui consultazione devo alla gentilezza di Tiziana Serena, mostra che – come era da prevedere – rare sono, rispetto a quelle francesi e tedesche, le presenze inglesi, e per di più la maggior parte in versione italiana o in francese. I discorsi di Joshua Reynolds comparivano, tradotti da Giuseppe Baretti, nell'edizione Remondini del 1787[16] e lo scritto di Charles Lock Eastlake sulla pittura ad olio (1847) nella traduzione di Giovanni Aubrey Bezzi, apparsa a

---

[13] *Kunstliteratur*, «Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst», 1/8, 13 aprile 1866, pp. 45-6.

[14] *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze fatto da Francesco Albertini Prete a Baccio da Montelupo scultore [...], ripubblicato per ricordo delle nozze del Cav. Prof. Luigi Mussini con la signora Luisa Piaggio [...]*, Firenze, coi torchi di M. Cellini & C. 1863.

[15] J.A. Crowe, G.B Cavalcaselle, *Geschichte der Italienischen Malerei*, 6 voll., Deutsche Original-Ausgabe besorgt von M. Jordan, Leipzig, Hirzel 1869-76, II, p. 432.

[16] Nel testo sull'*Educazione del pittore storico odierno italiano* Selvatico citava però l'edizione francese dello stesso anno e menzionava anche la traduzione, sempre di Baretti, del 1778, con un giudizio limitativo sul suo contributo: «molti precetti buoni rimpiccinì fra regole paurose, molti annientò con le frequenti contraddizioni» (p. 30).

Livorno nel 1849[17]; accanto a questi, si conta un bestseller dell'epoca, cioè il resoconto di Henry Austen Layard su Ninive che aveva avuto pronta accoglienza in Italia nel volgarizzamento di Ercole Malvasia Tortorelli[18]. In francese erano invece gli scritti dei due Richardson[19]; la storia dell'architettura di Thomas Hope, pubblicata a Londra nel 1835[20] e l'edizione rivista e aumentata dell'opera di Charles Perkins sugli scultori italiani[21]. Fra le rare presenze inglesi in lingua originale, vi sono il trattato sulla tecnica dell'affresco di Mrs. Merrifield[22] ed alcuni testi relativi a temi di storia architettonica: *The Architectural History of Canterbury Cathedral* di Robert Willis, professore di architettura all'Università di Cambridge[23], due opere di carattere piuttosto divulgativo di John Henry Parker sull'architettura gotica; una serie di lezioni elementari per i giovani membri della Oxford Architectural Society[24] e un fortunato glossario inglese di termini architettonici[25]. Infine, immancabile, compare nella lista la principale opera di Augustus Welby Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian*

[17] *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio*, Livorno, Pietro Rolandi, 1849. Del testo Selvatico aveva fatto largo uso nell'appendice alla *Storia estetico critica delle arte del disegno*, II, 1856, intitolata *Considerazioni sulle pratiche del disegnare e del dipingere in fresco ed in olio dei pittori dei secoli XV e XVI, poste a raffronto con quelle usate dai moderni*.

[18] *Delle scoperte di Ninive, descrizione di Austeno Enrico Layard*, Bologna, Sassi 1855.

[19] *Traité de la peinture, et de la sculpture*, Amsterdam, Herman Uytwerf 1728.

[20] T. Hope, *An Historical Essay on Architecture*, London, Murray 1835, tradotto da A. Baron con il titolo *Histoire de l'architecture*, Bruxelles, Meline, Cans & Co. 1839.

[21] C.C. Perkins, *Italian Sculptors, being a History of Sculpture in Northern, Southern and Eastern Italy*, London, Longmans, Green & Co. 1868, presente nella traduzione di Ph.-Ch. Haussoullier (*Les sculpteurs italiens*, Paris, Librairie de V^e^ Jules Renouard 1869).

[22] M.P. Merrifield, *The Art of Fresco Painting, as Practised by the Old Italian and Spanish Masters, with a Preliminary Inquiry into the Nature of the Colours Used in Fresco Painting, with Observations and Notes*, London, C. Gilpin 1846.

[23] London, Longman & Co., W. Pickering e G. Bell 1845.

[24] J. H. Parker, *An Introduction to the Study of Gothic Architecture*, Oxford and London, J. H. Parker 1849.

[25] J. H. Parker, *A Glossary of Terms Used in Grecian, Roman, Italian and Gothic Architecture*, Oxford, J. H. Parker 1850. Si trattava della V edizione riveduta e ampliata, a 14 anni dalla sua prima pubblicazione (1836).

Architecture, non però nella sua prima edizione (1841), ma in quella pubblicata nell'anno della sua morte, cioè nel 1853[26].

Analogamente, fra gli opuscoli e gli estratti presumibilmente posseduti da Selvatico[27] sono rarissime le presenze inglesi, e spesso di 'seconda mano', come nel caso di una raccolta di opinioni della stampa inglese sulle produzioni della famosa ditta veneziana Salviati, specializzata in vetri e mosaici[28], o la recensione di Giuseppe Mongeri al testo di Ludwig Gruner sull'architettura in terracotta nell'Italia settentrionale[29]. Due cataloghi del libraio londinese Bernard Quaritch[30] e una serie di resoconti dell'attività istituzionale del Royal Institute of British Architects negli anni Cinquanta completano un quadro certamente assai povero.

Eppure, anche in un panorama piuttosto desolato come quello che già si conosceva e che questi dati non fanno che accreditare, emerge qualche indizio di scambio che forse merita di essere puntualizzato perché permette di segnalare come, pur nell'ambito di tradizioni diverse, alcuni fili, sotto traccia, possano essere riannodati. Nell'intento di verificare una possibile interazione fra Selvatico e la cultura figura-

---

[26] *The True principles of pointed or Christian Architecture set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott*, London, H.G. Bohn 1853 (I ed. London, J. Weale 1841).

[27] È attualmente in corso, da parte di Moira Mascotto che vivamente ringrazio per le notizie fornitemi, un censimento e uno studio degli opuscoli presumibilmente appartenuti a Selvatico e presenti, come i suoi libri, nella Biblioteca Civica di Padova.

[28] *Opinioni della stampa inglese sulla superiorità degli smalti, prodotti calcedonii e mosaici inviati dallo stabilimento Salviati di Venezia all'esposizione internazionale di Londra del 1862 ed all'esposizione nazionale italiana di Firenze del 1861*, Torino, tip. Letteraria 1863.

[29] G. Mongeri, *L'architettura delle terre cotte in Lombardia*, «Il politecnico», 5/4, aprile 1868, pp. 404-12, che recensisce *The Terra-cotta Architecture of North Italy (XII^th^-XV^th^ Centuries). Pourtrayed as Examples for Imitation in Other Countries from Careful Drawings and Restorations by Federigo Lose; Forty-eight Illustrations Engraved and Printed in Colours, with Woodcut Sections, Mouldings, etc. and Descriptive Text by V. Ottolini and F. Lose*, ed. by L. Gruner, London, Murray 1867.

[30] Relativamente al 1864, uno dei cataloghi che Quaritch pubblicava mensilmente (*The Museum. A Catalogue Raisonné of Rare, Valuable and Curious Books, Offered for Cash at the Affixed Very Low Nett Prices*) e un altro suo catalogo del 1874 specificamente dedicato alle belle arti (*A New Catalogue of Works on the Fine Arts: Painting, Sculpture and Architecture*).

tiva inglese si dovrà infatti tener conto di una comunanza di temi di interesse (dalle riflessioni sull'architettura medievale al dibattito sulla pittura storica, alle considerazioni sull'insegnamento elementare del disegno) e di una contiguità temporale nella loro trattazione che forniscono spunti non solo sulla circolazione di tematiche affini e sul tipo di risposte che si elaborano nelle varie tradizioni nazionali quanto soprattutto sui modi del loro inserimento nei circuiti internazionali.

In quest'ottica intendo soffermarmi su una sporadica, ma precoce segnalazione dell'attività di Selvatico nel mondo inglese, sulla sua – apparentemente tardiva – ricezione di Pugin e, in conclusione, sulla controversa relazione con l'opera di John Ruskin.

2. Nel 1839 in «The British Critic, and Quarterly Theological Review» fu pubblicata una recensione o di fatto – come vedremo – una finta recensione al famoso testo che Selvatico nel 1836 dedicò alla Cappella degli Scrovegni[31]. Dopo aver notato che alcune categorie di viaggiatori ora erano attente non solo alle opere conservate nei musei, ma anche ai tesori presenti in quelle antiche chiese dell'Italia cristiana che potevano dare ampia materia per riflessioni e godimento intellettuale[32], il recensore presentava brevemente il testo di Selvatico, soffermandosi in particolare sulle illustrazioni, a suo parere inadeguate a rendere il carattere e l'espressione degli originali[33], fatto tanto più

[31] Recensione a *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui Freschi di Giotto in essa dipinti. Osservazioni di Pietro Estense Selvatico, Padova, 1836*, «The British Critic, and Quarterly Theological Review», 25, 1839, pp. 125-42.

[32] *Ibid.*, p. 125: «Though totally distinct both in character and design, and in beauty of execution, from the approved models of antiquity, they will find in the paintings and sculptures which decorate them, the germs of most exquisite and affecting sentiment, and will be led to dwell with growing interest on rude performances, which powerfully address the feelings though they may fail to satisfy the fastidious eye. Examples of such works are found scattered in almost all parts of Italy, but the three cities which are perhaps richer than any others in this class of design are, Orvieto, Padua, and Pisa; and the exquisite remains of early art which still are to be found in their churches, though daily alas! bowing lower and lower before the influence of time, will amply repay the lover of the pure and simple in design for the labour and trouble of a pilgrimage to see them».

[33] *Ibid.*, p. 127: «[…] indeed the attempt to improve the form has unfortunately deprived the illustrations of the characteristic sentiment which pervades the designs, and

grave in quanto le pitture erano a rischio di un rapido degrado. Quel che più interessava l'anonimo recensore non era però tanto la trattazione di Selvatico in sé, quanto un argomento più generale: a dettare la scelta del libro era stata infatti proprio l'opportunità che offriva di discutere l'applicazione delle arti del disegno – quale si era manifestata nella decorazione degli Scrovegni – ad epoche più tarde[34]. Non è un caso che la recensione fosse ospitata in un periodico, organo dell'Oxford Movement, che era a quel tempo diretto da John Newman, allora pastore anglicano, ma destinato più tardi, dopo la conversione al cattolicesimo, a ricevere la berretta cardinalizia. All'opera di Selvatico si prestava evidentemente attenzione nell'ambito di un dibattito religioso molto vivo allora nella Chiesa anglicana e che, sul versante artistico, era fortemente impegnato sul tema dell'ammissibilità nelle chiese di pitture di storia sacra e di bassorilievi scolpiti. In questa sede si cercano dunque di tradurre a proprio uso e consumo alcuni spunti presenti nel testo di Selvatico. Significativamente tralasciando o dando ben poco spazio alla parte preponderante del suo scritto, cioè quello sulla decorazione pittorica, il recensore si soffermava invece sulla scultura funeraria, prendendo spunto da quanto il padovano aveva scritto sulla tomba di Enrico Scrovegni e dalla breve digressione sulla scultura sepolcrale italiana nel Tre e nel Quattrocento. Qui Selvatico aveva giustificato – ma senza darvi eccessivo peso e spazio – l'abitudine degli artefici di Toscana di

meschiare nelle composizioni quanto più potevano di poetici concetti; gli argomenti di religioso soggetto vie meglio credevano infiorare di poesia, quanto più gli arricchivano di angeliche schiere, quasi a chiarirci che ove Iddio appare, mai va scompagnato da quegli spiriti, immediata emanazione di sua potenza... Niuna sorpresa adunque, se dovendo quei maestri scolpire sarcofaghi destinati ad accogliere nei tempii del Signore le ossa dell'uomo che nell'ora suprema affisò in Dio la mente ed il cuore, vi collocarono angioletti di tutte grazie adorni,

they have lost in simplicity without having gained any compensating improvement in style or drawing». Viene anche proposto un accostamento con le incisioni, ugualmente deludenti pubblicate l'anno prima da Lady Callcott, che tuttavia sono definite solo «recollections» e quindi «without any attempt at detail, or even profession of exact imitation».

[34] *Ibid.*, p. 128: «The subject is one which might be, and should be, treated at greater length than can be here bestowed upon it, and some abler pen would be well employed in illustrating it with all the care and in the ample way it deserves».

siccome ministri di quella inessiccabile fonte di beneficenza, che spande nettare sui mortali e fra i lamentosi vagiti della cuna, e fra i gelidi silenzi della tomba[35].

È questo il labile punto d'avvio per quello che viene esplicitamente indicato come un «cursory survey of the style of monumental sculpture in England»[36], in particolare di quella funeraria. Se la scelta obbediva all'intento di rendere più accessibile per il pubblico britannico la visualizzazione del tema e più pregnanti le argomentazioni addotte, lo scopo era di dimostrare proprio la presenza di un «poetico concetto», dunque di un significato spirituale, nella scultura funeraria; poetico concetto che il recensore inglese rinveniva espresso nella tipologia della singola figura distesa, «individual in its character», al massimo accompagnata da una figuretta di madonna col bambino o da un angelo che, sollevando una cortina, sembra vegliare sul defunto:

The monumental sculpture of the earlier period of revived art is remarkable for its simple and single character. As one great purpose was intended, one type, with but little variation in detail, seems to have been adopted by artists generally. A recumbent figure of the deceased, individual in its character, was the most common and the most striking object; if accessories were added they were simply a small figure of the Virgin with the Child in her arms; or sometimes an angel on each side raised a curtain or canopy... As art advanced further additions were made in the accompaniments to the monument, but ever, it seems, with a religious view[37].

Aggiungeva infatti:

even in the seventeenth century, when the very worst taste prevailed, and when cumbrous architectural parts, scrolls, pinnacles, broken pediments, variegated marbles, with a profusion of painting and gilding came into fashion, the leading characteristic of the monument was in most instances preserved[38].

Questa «leading characteristic» era l'attitudine a manifestare rispetto per la figura del defunto e a sottolineare quella funzione memoriali-

[35] Selvatico, *Sulla Cappellina*, pp. 17-21: 20-1.

[36] Recensione a *Sulla Cappellina*, p. 136.

[37] *Ibid*., p. 132.

[38] *Ibid*., p. 136.

stica e sacra di fronte alla morte che si doveva mantenere ed esprimere in modo figurato in un sepolcro. Il recensore riscontrava insomma, sulla base sia dello scritto di Selvatico sia degli esempi della produzione artistica britannica, che gli antichi scultori e pittori, diversamente da quelli di epoche tarde e dai contemporanei, obbedivano nella decorazione degli edifici religiosi a più elevati concetti spirituali atti a esprimere e ispirare in modo appropriato sentimenti «of a serious class»[39] e, volgendosi verso la produzione contemporanea, si diceva sorpreso di riscontrare un così grande distacco dai principi che sembravano aver guidato i «primi respiri» dell'arte.

Mentre dunque in ambito inglese si potevano trovare delle affinità con la visione di Selvatico, il conte stesso manifesta, come già è stato notato, delle consonanze con quanto si veniva dibattendo Oltremanica: solo labili e frammentarie consonanze e affinità, in quanto, di fatto, le suggestioni rimangono evanescenti, si mescolano spesso in modo indistinto e vengono variamente rielaborate. Ad esempio, è interessante, ma non conclusivo, il fatto che nella stessa annata della rivista inglese che ospitava la recensione della Cappellina ne comparisse – ad opera del medesimo autore – anche una relativa ai *Contrasts* di Pugin[40]. Ebbe notizia Selvatico della recensione al suo libro? Gli fu mandato forse il volume? E se sì, cosa poté trarre da questo commento a Pugin il cui tono, come ci si può aspettare dalla sede di pubblicazione, era fortemente ideologizzato e in cui si polemizzava con l'architetto, convertitosi al cattolicesimo, e con la sua tesi secondo la quale «the genius of the Church of England is inferior to that of the Church of Rome»? Sono domande destinate a restare senza risposta,

---

[39] *Ibid.*, pp. 140-1: «If the tomb or monument consists of more than the mere representation of the person, the subject chosen for illustration should still, we venture to think, be in harmony with this leading principle. Repose should be, as it were, the key-note. Conformably with this, in making reference to or in representing individual actions of the deceased, care should be taken not to introduce, if it can possibly be avoided, what has merely and exclusively a worldly object: it takes the attention away from quiet reflection, and carries the mind out of that peculiar train of thought that monumental sculpture should, according to our judgment, always induce…».

[40] Recensione a *Contrasts; or a Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste…, by A.Welby Pugin, London, 1836*, «The British Critic, and Quarterly Theological Review», 25, 1839, pp. 479-98.

ma è certo che – se Selvatico ne fosse venuto a conoscenza – avrebbe potuto essere uno stimolo ad approfondire[41].

3. In ogni caso, esempio emblematico del genere di consonanza che si può riscontrare con Pugin ci viene dal testo sull'architettura e sulla scultura veneziana che Selvatico pubblica in quello stesso 1847 in cui l'architetto campione del neogotico, durante il mese di maggio, si muoveva proprio tra Padova e Venezia. Nell'introduzione così Selvatico si pronunciava in favore di un recupero di quell'unione fra architettura e scultura che considerava cifra distintiva delle migliori produzioni del passato:

L'architetto di que' tempi, in tutte l'arti peritissimo, ripensava ogni parte anche accessoria di una fabbrica coll'idea dell'insieme, quindi la mente dirizzava a quella splendida unità di concetto, da cui scende, come rivo da fonte, l'armonia tanto da noi ammirata nelle antiche come nelle vecchie costruzioni, e tanto indarno desiderata nelle moderne[42].

Certo non occorreva riferirsi direttamente a Pugin per questo genere di affermazioni, esse tuttavia si situano esattamente sulla stessa lunghezza d'onda dell'architetto inglese, il quale, pochi anni prima, aveva illustrato, seppur con una visione più corale e maggiormente permeata di spirito religioso, questa stessa unità di concetto:

It was this feeling that operated alike on the master-mind that planned the edifice, and on the patient sculptor whose chisel wrought each varied and beautiful detail. It was this feeling that enabled the ancient masons, in spite

[41] Nell'elenco dei libri che l'Accademia di Venezia acquistò tra il 1850 e il 1857 (pubblicato in A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia». Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (PI), Pacini 2013, pp. 281-8) compaiono tre testi di Pugin, *Types d'architecture gothique empruntés aux édifices les plus remarquables construits en Angleterre pendant les XII, XIII, XIV, XV et XVI^e^ siècles*, 3 voll., Liege, E. Noblet; Paris, Borrani et Droz 1851-53; *Ameublement gothique. Modèles dans le style du XV^e^ siècle*, Paris, Noblet et Baudry, s.d. (ca. 1840), e *Modèles de ferronnerie, serrurerie et bronze, style des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Paris, Noblet et Baudry, s.d. (ca. 1840).

[42] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. viii.

of labour, danger, and difficulties, to persevere till they had raised the gigantic spires into the very regions of the clouds[43].

Né l'apparente scarto fra il piano formale, il «concetto» di Selvatico, e quello più ideale, il «feeling» di Pugin, appare poi così insormontabile se si considera che già nello scritto sull'architettura civile e religiosa del 1840 il padovano aveva descritto in questi termini la tipologia della cattedrale gotica:

Più bella la gotica cattedrale che annoda a quel primo tipo [la basilica] il vasto concetto della Chiesa uscita trionfante dalla orrida oscurità della cripta, e fatta più sublime dal sangue dei martiri; quella cattedrale che nei vetri colorati, nelle altissime ed oscure navate, nelle eccelse sue torri, erette in coni ed in guglie, solleva quasi l'animo della terra e gli infonde la tremenda idea di un Dio che ha fatto le tenebre suo padiglione, e vi dice, che non fra la luce ed i morbidi diletti della terra sta la vera felicità, ma nel cielo[44].

Inoltre egli sembra riecheggiare anche una delle convinzioni più nette che Pugin esprime nei *Contrasts* e nei *Principles*, cioè il fatto che nelle chiese gotiche ogni porzione del sacro edificio (dal pulpito, al fonte, alla pianta, alle vetrate) «bespeaks its origin»[45] e che «the ornamental parts of pointed stone buildings are merely the decorations of their essential construction, and […] the formations of mouldings and details are regulated by practical utility»[46]. Selvatico sembra chiosare:

Perciò io credo che nessuna delle arti primarie pertinenti al bello visibile, dovrebbesi dalla architettura separare, giacchè è uffizio di queste arti, farsi a così dire la parola indicativa degli edifizii, affinchè sieno più agevolmente intesi dal popolo. La scultura in particolare, allorchè divisa dalla fabbrica, simiglia un linguaggio morto, un frammento da cui è impossibile indovinare

---

[43] A.W. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture. Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott*, London, John Weale 1841, pp. 5-6.

[44] P. Selvatico, *Sulla architettura civile e religiosa. Pensieri*, Padova, coi tipi della Minerva 1840, pp. 20-1.

[45] A.W. Pugin, *Contrasts, or a Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Time; Shewing the Decay of Present Taste*, London, printed by the Author 1836, p. 2.

[46] Pugin, *The True Principles*, p. 20.

lo intero, una forma scompagnata dall'idea, quindi priva di significazione o di importanza[47].

E questo concetto unitario implicava anche la rivalutazione del lavoro del «tagliapietra» o del «lapicida», nomi con cui – nota Selvatico – a Venezia spesso gli architetti umilmente definivano se stessi. Il che prova – dice – «come anche le arti in cui prende maggior volo il pensiero, sapessero nei trascorsi secoli uscire dai più volgari mestieri, appunto perché base dei volgari mestieri era allora e la fratellevole trasfusione degli insegnamenti col mezzo della pratica, e il disegno imparato da' giovani non a furia di vane teorie e di sterili precetti, ma con lo starsi lunghi anni nelle botteghe de' buoni maestri…»[48]. Con maggior concretezza e vigore rispetto all'evocazione da parte di Pugin dello scultore paziente il cui cesello modella ogni variato bel dettaglio, Selvatico anticipa l'esaltazione della figura del lapicida che due anni dopo Ruskin avrebbe affidato ad alcune pagine di *The Seven Lamps of Architecture*, sottolineando però in quel caso la dipendenza della vitalità dell'arte dalla gioia infusa nel lavoro dall'intagliatore[49].

Mai citato e pur così affine già negli anni Quaranta (fin dallo scritto sull'architettura civile e religiosa e poi nell'introduzione del testo del 1847), Pugin viene invece menzionato e lodato da Selvatico in scritti più tardi che consegnano momenti di maggiore e ormai apertamente dichiarata contiguità. Siamo ormai nel 1863 e in un opuscolo per le nozze Cittadella – Giusti[50], poi ripubblicato nello stesso anno – privo però della lettera dedicatoria all'amico Giovanni Cittadella – nel volume miscellaneo *Arte e artisti*[51], Selvatico propone l'analisi di tre *Peccati mortali e veniali della architettura italiana da mezzo secolo*. Nella dedica afferma di aver voluto riprendere alcune pagine pubblicate da lui su giornali veneti poco diffusi, «ove, al paro di tutte le altre mie, vissero la immortale vita… di un giorno»[52], pagine intese a rintracciare le cause

[47] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. viii.

[48] *Ibid.*, p. ix.

[49] *The Works of John Ruskin*, ed. by E. T. Cook, A. Wedderburn, London, George Allen 1903-12 (d'ora in poi: Ruskin, *Works*), VIII, pp. 166-7.

[50] P. Selvatico, *Le nozze Giusti-Cittadella. I peccati mortali della architettura italiana da mezzo secolo*, Padova, Prosperini 1863.

[51] P. Selvatico, *Arte ed artisti. Studi e racconti*, Padova, Libreria Sacchetto 1863, pp. 421-81.

[52] Selvatico, *Le Nozze Giusti-Cittadella*, p. n.n.

della pessima condizione in cui versa l'architettura italiana contemporanea. I peccati che individua sono: il famigerato «allineamento» di bonapartiana memoria, la cattiva impostazione dell'istruzione in campo architettonico, l'architettura fossile, cioè quella che ripropone un passato fossilizzato (con le varie «manie»: «egiziomania», la predilezione per colonne e cornici greche di epoca arcaica, ecc.) e l'architettura babelica, eclettica sia negli stili sia nell'utilizzazione di materiali.

Leitmotiv di questi «peccati», esaminati nelle loro varie declinazioni, era un tema strettamente legato alle riflessioni di Pugin che, ora definito fra i migliori artisti recenti, scandiva con qualche opportuna citazione i punti chiave del discorso, primo fra tutti quello delle «bugie monumentali»:

Se la testura organica della fabbrica non risponde ai materiali che vi si adoperano; se le forme sono applicate a costrutture, colle quali non possono collegarsi; se gli ornamenti si mostrano pesanti, indipendentemente dalla muratura di cui dovrebbero essere logica decorazione, l'architettura diventa scenografia. Bene osserva a questo proposito Welby Pugin, uomo di gran peso nella quistione, perché uno de' pochi valentissimi architetti del giorno, che *the neglect of these rules is the cause of all the bad architecture of the present time*[53].

Mentre gustosamente illustrava le nefandezze dell'architettura «babelica»[54], Selvatico ricordava la «favorita frase di biasimo» di Pugin: «*one bad deception: nothing can be worse*», aggiungendo: «anche il pubblico si mostra il più delle volte del parere di Pugin e non sa dar lode a cosiffatte pezzenti in maschera da gran dame e si stringe nelle spalle fra indispettito e ghignante». Ciò risulta pienamente coerente

[53] *Ibid.*, pp. 15-6. La citazione di Pugin è da *The True Principles of Pointed Architecture*, London, H.G. Bohn 1853, p. 1.

[54] *Ibid.*, pp. 51-2: «[...] al primo pollo che gli capita fra le mani, l'architetto prepara un casino alla bisantina, inzuccherato con un po' di gotico e un po' di rinascimento, il tutto assestato di decorazioni *a stampo* in terra cotta, con cento ghirigori sopra ogni pezzettino di muraglia. Con una simile mescolanza, che pare l'*olla podrida* degli Spagnuoli, inventa un coso tutto merlettini e fronzoli, e si mette a murarlo. Ma non è ancora al termina, che i merletti si squagliano e i fronzoli vanno a pezzi. Bisogna presto presto guarentire dalla pioggia e dai geli questo pentolino architettonico, e perciò le armoniose tinte della terra cotta spariscono sotto due o tre mani di colore ad olio, simulanti i marmi più preziosi. Oh! Se avesse veduta una di queste bugiarde ricchezze , ora tanto in voga il bravo Pugin, [...]».

con quanto egli stesso aveva affermato, seppur più genericamente, già nello scritto sull'architettura civile e religiosa del 1840: «L'Architettura non dovrebbe essere ipocrita, come non lo dovrebbe essere niun'arte, niuna letteratura: che dico? niun uomo»[55]. L'affinità con Pugin è inoltre rafforzata anche dall'inserimento in exergo al capitolo sull'architettura fossile di una citazione tratta da un testo dell'architetto inglese, che, per un refuso quasi freudiano, diventa «Pagin»[56].

Contiguità di tematiche e parallelismi nelle riflessioni sembrano dunque trovare puntuali e più solidi appigli solo negli scritti tardi. Ne è anche riprova indiretta una notazione dell'architetto Matthew Digby Wyatt che nel 1862 intervenne in una riunione della Society of Art con un resoconto sulla situazione delle arti figurative e decorative in Italia. La relazione, pubblicata nel «Journal» della Society, si basava su quanto emerso nelle recenti mostre fiorentine prendendo in considerazione sia l'esposizione nazionale sia quella storica organizzata in casa Guastalla[57]. Nella sua lunga e articolata disamina, soffermandosi brevemente anche sull'architettura, Digby Wyatt registrava un miglioramento in questo ambito grazie alla diffusione di opere illustrate che avevano raffigurato una classe più pura di ornamento architettonico, ma soprattutto perché «the earnest writings of the Count Selvatico, and the translation of Rio's 'Poésie Chrétienne' have introduced to the Italian architects those rational principles of design, including the treatment of constructive form and of ornament, originated amongst us by the jounger Pugin»[58], accreditando quindi – seppur implicitamente – l'idea di un percorso parallelo più che di un rapporto di dipendenza.

4. Una conferma di quanto difficile, talora evanescente e non lineare sia il collegamento con la cultura anglosassone si rinviene anche, in

[55] Selvatico, *Sulla architettura civile*, p. 19.

[56] L'exergo, non presente nell'opuscolo per nozze, fu inserito nella riedizione dello scritto nel volume *Arte e artisti*, p. 445. La citazione («[…] it is a monstrous absurdity, which has originated in the blind admiration of modern times for every thing Pagan […]») è tratta dai *Contrasts.*

[57] M. Digby Wyatt, *On the Present Aspect of the Fine and Decorative Arts in Italy, with Especial Reference to the Recent Exhibitions in Florence*, «Journal of the Society of Arts», 10/479, January 1862, pp. 139-49.

[58] *Ibid.*, p. 141.

entrambi i sensi di direzione, nel rapporto fra Selvatico e Ruskin. Basta ricordare il modo in cui in *Stones of Venice* il critico inglese abilmente gioca la sua relazione con il padovano, che peraltro conobbe personalmente durante il suo soggiorno veneziano tra il 1849 e il 1850[59]. Come è noto, il primo volume di *Stones* esce nel marzo del 1851, il secondo e il terzo rispettivamente nel luglio e nell'ottobre del 1853 e in mezzo, nel 1852, Selvatico e Vincenzo Lazari pubblicano la *Guida di Venezia e delle Isole circonvicine*. I due autori non fanno in tempo a tener conto del primo volume di *Stones*, mentre Ruskin, dal canto suo, nei due del 1853 si limiterà a segnalare l'uscita del lavoro italiano, pur consigliandolo come «the latest and best Venetian guide»[60]. È dunque sul testo del 1847 che s'incentra l'attenzione di Ruskin[61], mentre raccoglie i materiali per la sua opera veneziana. Egli tuttavia, fin dalla prefazione del I volume, si preoccuperà subito di limitare l'apporto dell'erudizione locale: afferma di aver dovuto riscontrare tutto «stone by stone», richiama l'attenzione sui molti edifici mai o malamente descritti e aggiunge di aver addirittura suscitato la sorpresa dei suoi amici italiani per la cura posta nelle sue indagini rigorosamente autoptiche. È vero che nel magma indistinto della poco affidabile erudizione di cui poteva disporre distingue proprio l'opera del marchese: «The work of the Marchese Selvatico is, however, to be distinguished with respect; it is clear in arrangement, and full of useful, though vague, information; and I have found cause to adopt, in great measure, its views of the chronological succession of the edifices of Venice»[62]. Di fatto, tuttavia, i debiti dichiarati occupano un posto molto limitato. A proposito di un capitello nel portico settentrionale di S. Marco, Ruskin

[59] R. Hewison, *Ruskin on Venice*, New Haven and London, Yale University Press 2009, p. 153 e p. 157 (dove ricorda anche l'incontro di Effie Ruskin con lui nel febbraio del 1850 *Young Mrs. Ruskin in Venice. Unpublished Letters of Mrs. John Ruskin Written from Venice between 1849-1852*, ed. by M. Lutyens, London, Pallas editions 1999, p. 139).

[60] Ruskin, *Works*, X, p. 59.

[61] Di Selvatico, a questa data, oltre a questi due testi veneziani, Ruskin possedeva lo scritto sugli affreschi degli Scrovegni (*Sulla cappellina*). Nella sua biblioteca risulterà poi presente anche il volume *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*. Quest'ultimo e lo scritto del 1836 vennero da lui donati al Working Men's College. Vedi J.S. Dearden, *The Library of John Ruskin*, Oxford, Oxford Bibliographical Society 2012.

[62] Ruskin, *Works*, IX, p. 4.

sposa l'ipotesi di Selvatico che si fosse trattato di un'imitazione dei capitelli descritti nel tempio di Salomone[63] e, riguardo alla Cattedrale di Torcello, si dichiara d'accordo con lui «in believing the present church to be the earlier building, variously strengthened, refitted, and modified by subsequent care; but, in all its main features, preserving its original aspect […]»[64]. Se ne serve poi ampiamente come guida per la decifrazione dei capitelli di Palazzo Ducale, generalmente accettando le sue identificazioni[65], spesso anzi affidandosi alle sue trascrizioni (quando le iscrizioni non gli risultavano più leggibili[66]

---

[63] Ruskin, *Works.*, IX, pp. 386-7: «[…] in the profile 14 [Plate XV], the outermost line is that of the bell, and the inner line is the limit of the incisions of the chisel, in undercutting a reticulated veil of ornament, surrounding a flower like a lily; most ingeniously, and, I hope, justly, conjectured by the Marchese Selvatico to have been intended for an imitation of the capitals of the temple of Solomon, which Hiram made, with 'nets of checker work, and wreaths of chain work for the chapiters that were on the top of the pillars ... and the chapiters that were upon the top of the pillars were of lily work in the porch.' (1 Kings, vii. 17, 19.)», facendo riferimento a quanto affermato in Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. 51. Il riferimento è ripetuto in Ruskin, *Works*, X, p. 165.

[64] Ruskin, *Works*, X, p. 445. Si vedano le argomentazioni di Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, pp. 13-4.

[65] Ruskin, *Works*, X, p. 410, a proposito del 15° capitello: «The sculpture of this capital is also much coarser, and seems to me later than that of the rest; and it has no inscription, which is embarrassing, as its subjects have had much meaning; but I believe Selvatico is right in supposing it to have been intended for a general illustration of Idleness», in riferimento a Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. 130: «Ma l'ozio non era ignoto a Venezia neppure a' quei giorni di sì efficace attività; e lo scultore ferzò il riprovevole vizio nel decimonquinto capitello, ponendo figure abbandonatamente inoperose».

[66] Riguardo al capitello n. 17, Ruskin, *Works*, X, p. 411: «This has been so destroyed by the sea wind, which sweeps at this point of the arcade round the angle of the palace, that its inscriptions are no longer legible, and great part of its figures are gone. Selvatico states them as follows: Solomon, the wise; Priscian, the grammarian; Aristotle, the logician; Tully, the orator; Pythagoras, the philosopher; Archimedes, the mechanic; Orpheus, the musician; Ptolemy, the astronomer» (cfr. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. 130). Lo stesso vale per il capitello n. 21 dove le iscrizioni «MENSURATOR» e «AGRICHOLA», registrate in Selvatico, non appaiono più visibili.

o gli erano sfuggite)[67], al massimo talora avanzando delle precisazioni[68].

La riflessione sul testo di Selvatico dovette essere però ben più approfondita di quanto lascino trapelare questi sparsi accenni. Già nel 1997 Guido Zucconi avvertiva che i debiti di Ruskin erano ingenti, anche se quasi mai dichiarati[69] e nel 2009 Robert Hewison lo definiva «a work that would be vital to Ruskin in preparing his 'history of

[67] Riguardo ad uno dei lati del 22° capitello, con le Età dell'Uomo e l'influenza dei pianeti sulla vita umana, Ruskin nota: «The moon, governing infancy for four years, according to Selvatico. I have no note of this side, having, I suppose, been prevented from raising the ladder against it by some fruit-stall or other impediment in the regular course of my examination; and then forgotten to return to it» (Ruskin, *Works*, X, pp. 420-1).

[68] A proposito del 16° capitello, in cui Selvatico aveva riscontrato «teste di varie nazioni, ed osservando al tipo loro e alla acconciatura, le scorgi quelle che per ragion di commercio più visitavano allora Venezia, emporio e ricetto ai più ricchi mercatanti del mondo, cioè *Latini, Tartari, Turcici, Oncari, Greci, Goti, Egici, Persi*» (Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. 130), Ruskin notava: «It is decorated with eight large heads, partly intended to be grotesque, and very coarse and bad, except only that in the sixth side, which is totally different from all the rest, and looks like a portrait. It is thin, thoughtful, and dignified; thoroughly fine in every way. It wears a cap surmounted by two winged lions; and, therefore, I think Selvatico must have inaccurately written the list given in the note, for this head is certainly meant to express the superiority of the Venetian character over that of other nations. Nothing is more remarkable in all early sculpture, than its appreciation of the signs of dignity of character in the features, and the way in which it can exalt the principal figure in any subject by a few touches» (Ruskin, *Works*, X, pp. 410-1). Ancora, per il 22°, quello con le età dell'uomo, avvertiva che una delle facce, quella raffigurante l'adolescenza, non era stata registrata da Selvatico: «Selvatico misses this side altogether, as I did the first, so that the lost planet is irrecoverable, as the inscription is now defaced» (Ruskin, *Works*, X, p. 421).

[69] G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venezia, Marsilio 1997, p. 72, e Id., *Venezia, prima e dopo Ruskin*, in *L'architettura di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Firenze, Nardini pp. 270-82. Vedi anche C.A. Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari 2003, pp. 59 e sgg.

Southern Gothic'»[70]. I «taccuini veneziani»[71] che raccolgono gli studi propedeutici alla redazione di *Stones of Venice* ne forniscono, più di quanto non metta in luce Hewison, continue riprove, ma nello stesso tempo testimoniano, anche nei confronti di Selvatico, quella sorta di corpo a corpo che Ruskin sempre ingaggia o con gli autori che più assiduamente frequenta o con quelli che comunque più lo intrigano. Ad esempio, le ipotesi proposte dal padovano sulle fasi costruttive di Palazzo Ducale sono attentamente vagliate, le sue fonti prese in considerazione, le sue letture verificate. Il testo viene indagato, quasi smontato e ricomposto in un'operazione dettata dall'esigenza di un costante e puntuale riscontro sul campo, sul corpo dell'edificio o sui documenti originali. In un certo senso Ruskin interroga Selvatico:

Selvatico depends on the words of the Cronaca Zancarola refare le fazade, (p 125). I should like to see the words of the decree itself but looking at it to-day, I think it evident that the whole upper part has been of brick; and the refare le fazade refers to the marble only.
I must examine therefore this marble facing, with respect to its joints, upon the arcade, to its junction with central balcony etc.
Selvatico's idea is evidently that the interior of the palace was built at the time stated by Sansovino vid sentence at p 127, and faced afterwards; the outer column being adapted to the inner cross wall. But what does he mean by faced There is but one wall and that stands on the pillars if the wall was there, the pillars must have been there - or else, the wall was inside on the inner arcade, of which he says nothing. What his idea is, hardly appears…[72] Again, Vid Selvatico's note at p 108 about the red columns, He assumes somewhat too boldly that they could not be the same as now...
Ducal palace. The passage at 109 is the clearest of Selvatico's he will have the

[70] Hewison, *Ruskin on Venice*, pp. 156-7: «What is clear is that Selvatico prepared the way for Ruskin by taking Byzantine and Gothic architecture seriously. He supplied a basic chronology and therefore a basic itinerary on which to ground his research, although Ruskin's scholarship on the Ducal Palace, for instance, is superior to Selvatico, who did not give it the emblematic significance that Ruskin did».

[71] Si veda l'edizione elettronica «Ruskin's Venetian Notebooks 1849-1850», patrocinata da The Ruskin Foundation, Lancaster University e Arts & Humanities Research Council <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/eSoV/index.html>.

[72] Ruskin inserisce qui anche un riferimento, sempre mediato da Selvatico al testo di un decreto reso noto da G. Cadorin, *Pareri di XV architetti e notizie storiche intorno al Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, P. Milesi 1838, p. 183.

whole thing knocked down and rebuilt and still we come to the face [fact?] of the refare le fazade. But observe, Selvatico at p 520 gives the Capitals of lower story to the year 1463 and the porta della Carta to 1443. This, I think is absurd but I cannot compare the sculptures carefully.
At p 136 Selvatico we have three documents fixing the door safe enough to 1443, It is ridiculous supposing the palace of same time.

But then what were the «Figure» for which the Bons were paid in 1443 quoted by Sel. P. 134[73].

È dunque dal testo del 1847 che Ruskin trae documenti e materiali utili alle sue riflessioni, così come spunti per ulteriori approfondimenti[74]. Anche l'individuazione di singoli errori materiali o di più ampi elementi di dissenso svela la presenza costante dell'opera di Selvatico sulla scrivania di Ruskin e un continuo, e talora produttivo, riscontro. Ad esempio, né la segnalazione che, nel datare il coro dei Frari al 1475 invece che al 1468[75], «Selvatico has been misled by the inscription on the frieze of the 'prospetto dell coro'» né la denuncia della sua ignoranza sugli artisti tedeschi, che induce ad una non corretta classificazione e valutazione della tomba del beato Pacifico nella stessa chiesa, trattengono Ruskin dal seguirne comunque il percorso mentale[76], ripren-

[73] Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, J. Ruskin, Architectural Note-Book Italy 1850-1851, cc. 12-13 (d'ora in poi: Notebook M2). Vedi <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/eSoV/index.html>.

[74] Ad esempio, un piccolo, ma significativo indizio è anche nel passo appena riportato nel testo: tra il riferimento alle colonne rosse citate da Selvatico a p. 108 e la discussione di quanto ricava dalla pagina successiva, Ruskin incastona fra parentesi un inciso che rimanda ad altri controlli suggeriti dalla lettura di quelle stesse pagine: «St Mark's. En passant, I must see what Cicognara says of Andrea Pisano's sculptures there. Quoted p. 110 Selvatico».

[75] *Ibid.*, cc. 127-128. Ruskin citava la corretta attribuzione a Marco di fu Gianpietro da Vicenza, sulla base dell'iscrizione fornita in *Venezia e le sue lagune*, Antonelli 1847. Ad un diverso intervento si riferiva invece quella considerata da Selvatico, ugualmente riportata nel taccuino: «MCCCCLXXV. Optime Jacobo Mauroceno procurante, his sedib. haec marmora sunt adjunct».

[76] *Ibid.*: «This stall work is given by Selvatico to 1475, and it is curious that its crocketing is more chaste than that of the Pacific tomb, 1437: Note what Selva says in his ignorance about Tedescan artists at p 148. - for if ever there was anything purely Italian it is that Pacific tomb: and I strongly suspect Tedesc influence later in their choir stalls; The date of Tabernacle in San Zaccaria is 1443. It would be worth while tomor-

dendo i suoi riferimenti alla basilica di San Marco, dove il marchese aveva segnalato «due tabernacoli contesti di varii marmi a fianco del coro, belli per gentili proporzioni e per buona maniera di sculture»[77] e, di ritorno ai Frari, al dossale ligneo accanto alla porta laterale «in cui si ammirano quelle combinazioni di curve e di archetti acuti che fanno sì gradevole mostra nelle finestre delle nordiche cattedrali»[78]. Traspare dagli appunti dei taccuini anche una valutazione attenta da parte di Ruskin dell'apparato illustrativo approntato da Selvatico che, pur nella varietà delle soluzioni adottate (dalla veduta d'insieme alla scena popolata di figure), presentava anche singoli elementi o dettagli o parti di edifici, in consonanza dunque con quelli che, fin dalla pubblicazione di *The Seven Lamps of Architecture*, erano stati gli intenti documentari di Ruskin[79].

Al di là dei numerosi spunti, tuttavia, è proprio la periodizzazione adottata da Selvatico per l'architettura e la scultura veneziane dalle origini al Cinquecento a nutrire le riflessioni di Ruskin. Se ne trova traccia in un altro taccuino miscellaneo, non compreso fra i «Venetian notebooks». Esso raccoglie anche materiali più tardi (databili almeno fin verso il 1854), ma presenta una sorta di schedatura da Sismondi e, appunto, delle note su Selvatico che, per la loro natura generalista e per il loro carattere d'inquadratura complessiva, possono ascriversi a una fase preparatoria di *Stones*, piuttosto che a una meditazione posteriore a quella pubblicazione[80]. Ruskin annota in una pagina le

row making a note of a flamboyant boss at the Frari, to compare it with a St Mark's ball. Note what Selvatico says also of St Marc and of the dossale di Legno of the Frari».

[77] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. 149.

[78] *Ibid.*

[79] Ruskin, *Works*, VIII, pp. 3-4. Ne è un esempio la raffigurazione della scala di palazzo Bembo alla Celestia che l'inglese cita nel suo diario del 1849 (Lancaster University, The Ruskin Library, RF Ms 10, c. 110; <http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/eSoV/index.html>). Analogo anche l'impegno di entrambi di documentare l'aspetto di monumenti e opere a rischio di rapido degrado.

[80] Si è consultata la trascrizione: Oxford, Bodleian Library, Ms. ENG. Misc. C 219 [d'ora in poi Misc. C 219]. Ulteriore indizio per datare queste note al periodo in cui stava preparando il primo volume di *Stones* è la presenza di un appunto di natura diaristica datato «Sunday, 2nd June», in riferimento ad una passeggiata «walking home from Dr. Cummings through Holborn and Oxford Street»; sulla base delle presenze di Ruskin a Londra in quel periodo, la data non può che riferirsi al 1850.

suddivisioni cronologiche del testo di Selvatico[81] e in quella a fronte conduce alcune considerazioni che, partendo da questioni di periodizzazione in relazione alla precedenza o meno dello stile arabo rispetto a quello bizantino, s'incentrano poi sull'introduzione dell'arco acuto, «argomento» – aveva già sottolineato Selvatico – «di tante discussioni agli eruditi ed agli architetti». Scrive Ruskin:

Now, I have supposed the Byzantine form at Venice previous to the Arabic; and the Arabic to give it the pointed arch. But it was the fondaco de Turchi which struck me as so like the Cairo work: and this would put Arabic influence much earlier: but note what Selvatico says of the suppleness of Arabians in taking up architecture as they found it and especially Byzantine [...] So that naturally [...] we have first in the Arabian to begin with the Byzantine: and to trace their changes of it into the pointed arch, and perhaps the change at Venice is collateral with this – and expressive of what the arabians did elsewhere: while in Norman and Pisan Gothic it is forced on by intercourse with them. The Spirit of lightness and fancy springs from the south, whether gradual or enforced. But that Venice remains always Byzantine in Spirit is above shown by her animals in arches, and want of writing. Selvatico p. 88[82].

In questi appunti la commistione fra considerazioni personali e prestiti e suggestioni selvatichiani è ben più complessa di quanto facciano trapelare le citazioni dirette. Ad esempio, quando Ruskin menziona, parlando in prima persona, il nesso fra Fondaco dei Turchi e architettura cairota, riprende un'osservazione di Selvatico sulle merlature (presenti fino a pochi anni prima, ma già perite nel 1847) che «ricordavano lontanamente quelle della celebre Moschea di Tulun al Cairo, opera del nono secolo»[83]. Nello stesso tempo è evidente anche l'elaborazione di Ruskin che, proprio prendendo spunto dalla considerazione di Selvatico sulla «differenza vitale» tra l'architettura araba e quella bizantina, relativa all'esclusione della forma umana nel sistema ornamentale della prima, sottolinea lo «spirito» bizantino dell'architettura veneziana, fino ad adombrare un suo sviluppo indipendente e peculiare.

---

[81] *Ibid.*, c. 39: «Selvatico's divisions are architet. Romano Cristiana, Torcello &c. – Bizantina – Italo Bizantina – Arabo archiacuta».

[82] *Ibid.*, cc. 39-40.

[83] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, pp. 75-6.

È però soprattutto quanto Selvatico scriveva riguardo all'origine del sistema archiacuto che riceve almeno inizialmente il plauso di Ruskin: «Then I may thoroughly praise Selvatico for his pp. 90 when I get just what I want, the acute arch proved to be arab»[84]. Il riferimento è alla disamina che Selvatico aveva offerto dell'origine del sistema e di cui quasi si scusava col lettore:

Io spero non verrà considerata cosa straniera a questo mio libro, se brevemente qui avanzo gli argomenti che mi fanno reputare venuto a noi quest'arco coll'arabo sapere, anziché coi commercii e colle conquiste dei Settentrionali. Essendo esso elemento d'una fra le più luminose epoche della veneziana architettura, stimerei mancare al fine propostomi se non tentassi, per quanto è da me, di chiarire la origine di lui, a fine di portar qualche luce sull'oscuro argomento[85].

Partendo dalla considerazione che l'arco acuto fosse di antichità remotissima, ma «fatto isolato cui diedero motivo alcune necessità statiche», Selvatico aveva sottolineato, anche sulla base di esempi presenti a Gerusalemme e al Cairo, che la sua introduzione «e come sistema statico, e come monumentale» aveva avuto luogo presso i califfi arabi dell'Egitto fra VII e IX secolo.

Per certo nelle epoche testè nominate, e l'Italia e l'Europa tutta non altro stile conoscevano che il bisantino misto al romano, in cui l'arco rotondo era forma fondamentale. Gli Arabi quindi non poteano di certo aver appresa quell'altra maniera usata allora dagli Europei occidentali. Forse essi ne ebbero la prima idea presso gli Indiani quando avanzarono sino a quelle remote regioni…, ma è ben più probabile che gli Arabi la derivassero … dalla forma delle loro tende che per molto tempo furono le sole abitazioni da essi conosciute[86].

Rispetto a questo discorso, Ruskin privilegia ascendenze indiane, piuttosto che naturalistico-funzionali, ma nella pagina seguente, dopo aver preso in considerazione le opinioni di un altro studioso di architettura, Thomas Hope[87], sembra improvvisamente rigettare l'originalità araba per riportare nuovamente tutto sotto l'egida di Bisanzio:

---

[84] Ruskin, Misc. C 219, c. 40.

[85] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, pp. 89-90.

[86] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, pp. 90-1.

[87] Hope, *An Historical Essay*. Ruskin utilizzava la IV edizione, London, Murray

St Marks, p 12 above. Mr Hope (p 123) leaves us in great confusion respecting its date, saying 1071 in his text and in his note, p 124, 1178 while he and Lord Lindsay both describe the Screen, p 123. But Hope makes the Arab arch entirely derivative from Byzantium and I daresay I may take this Arabic arch in St. Marc as purely Byzantine, and so overthrow poor Selvatico. The real statement then would be that the Arabic arch – a caricature of the Ogivale forms, was among the elements which helped the gradual transition of Europe, to the pointed arch[88].

Era in netta opposizione a quanto Selvatico aveva detto di alcuni archivolti di S. Marco e in particolare di quello «rabescato di meandri e di animali che soprastà alla porta del Tesoro», ritenuto «tipo delle arabe maniere più seguite a Venezia»[89], ed era soprattutto un drastico ridimensionamento dell'ipotesi interpretativa del padovano per quel che riguardava l'arte araba archiacuta e la sua portata. Tuttavia, ancora una volta, la conclusione di Ruskin, secondo il quale l'arco arabo fu tra gli elementi che contribuirono alla graduale transizione verso l'arco acuto in Europa, non appare così distante dall'idea di Selvatico che il «sistema archi-acuto venuto dagli Arabi in Italia e specialmente in Venezia nostra, serbasse quasi intatto l'originario carattere, e nelle nordiche regioni diventasse piuttosto scintilla che tipo della grande arte settentrionale»[90].

Ancora, sempre Selvatico sembra servire come una sorta di trampolino per ampie generalizzazioni, che prendono spunto sia da materialistiche osservazioni sull'influenza dell'ambiente e del carattere rispettivamente del mondo arabo («desiderio ardente di pompeggiare», «magnificenza esteriore», «meraviglie della grandiosa natura», «pompe del più smodato lusso»[91]) e di quello della Francia settentrionale («bisogno d'acuminare i tetti per fare schermo alle pioggie e alle nevi», necessità di introdurre «simboli figurati, ed immagini di santi», «arte mirabile che coll'ardita elevatezza delle sue proporzioni innalza la immaginazione sino ai piedi della eternità»)[92], sia da singoli riferi-

---

1840. Per il riferimento della citazione successiva alle origini bizantine dell'arco arabo, vedi in particolare, in questa IV edizione, pp. 335-7.

[88] Ruskin, Misc. C 219, c. 42.

[89] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, pp. 95-6.

[90] *Ibid.*, p. 92.

[91] *Ibid.*, p. 93.

[92] *Ibid.*, p. 94.

menti forniti in nota da Selvatico, come quello alla storia europea nel Medioevo di Henry Hallam[93]. Se però Selvatico lo cita in appoggio ad un'origine araba dell'architettura archiacuta[94], Ruskin ne estrapola una singola espressione, «ferocious energy», che lo storico inglese considerava, insieme alla fede, come essenza vitale della religione islamica. Da questi sparsi elementi Ruskin ricavava una sintesi di questo tipo:

Then the Gothic mind is the active and practical but cold. The Arab mind is sensual – languid – given to fatalism yet a languor of much fire, still – the spirit of sensual indulgence and sensual passion – with something of the star and meteor in its better part: the Gothic is in its motion the cold tempest wind. Query if the Arabs are not Commerce and sensual indulgence coming in upon Agriculture and rude animal energy[95].

Sintesi, che si può forse considerare nucleo generatore di quelle riflessioni che Ruskin inserisce nell'ottava appendice (*Northern Energy*) del I volume di *Stones* per introdurre alcune pagine sul «Lombard work», tratte dal diario tenuto durante le visite del 1850 a Verona e a Pavia. Non certo affini tematicamente, dal momento che qui il discorso verte sulla distinzione fra temperamento arabo, temperamento «lombardo» e temperamento bizantino[96], le riflessioni sulla differenza fra arabo e gotico rispecchiano un medesimo bisogno di delineare in ampie panoramiche l'effetto di forze creatrici e di tradizioni espressive.

A fronte tuttavia della ricchezza di spunti, seppur non privi di accenti polemici, che emerge nei taccuini privati, andrà riscontrata,

[93] H. Hallam, *View of the State of Europe During the Middle Ages*, London, Murray 1818.

[94] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. 94.

[95] Ruskin, Misc. C 219, c. 41.

[96] Ruskin, *Works*, IX, p. 427: «[…] it appears to me that the Arab and Lombard are both distinguished from the Byzantine by their energy and love of excitement, but the Lombard stands alone in his love of jest… they represent three conditions of humanity, one in perfect rest, the Byzantine, with exquisite perception of grace and dignity; the Arab with the same perception of grace, but with a restless fever in his blood; the Lombard, equally energetic, but not burning himself away, capable of submitting to law, and of enjoying jest. But the Arabian feverishness infects the Lombard in the South, showing itself, however, in endless invention, with a refreshing firmness and order directing the whole of it».

nei tre volumi di *Stones*, una più silente ricezione di alcuni capisaldi delle convinzioni di Selvatico. Specialmente nel I capitolo, intitolato «The quarry» Ruskin, riconoscendo pacificamente l'origine araba del «pointed and foliated arch»[97], si sofferma anch'egli sulle modalità di appropriazione da parte di questo popolo di tradizioni architettoniche e ornamentali preesistenti e sulla specificità della loro decorazione[98], per poi procedere ad un inquadramento della loro ampia influenza culturale:

The glacier stream of the Lombards, and the following one of the Normans, left their erratic blocks wherever they had flowed; but without influencing, I think, the Southern nations beyond the sphere of their own presence. But the lava stream of the Arab, even after it ceased to flow, warmed the whole of the Northern air; and the history of Gothic architecture is the history of the refinement and spiritualisation of Northern work under its influence[99].

Affermazioni perentorie come quelle espresse nei taccuini, sul carattere essenzialmente bizantino dell'architettura veneziana, vengono fortemente ridimensionate:

During the ninth, tenth, and eleventh centuries, the architecture of Venice seems to have been formed on the same model, and is almost identical with that of Cairo under the caliphs, it being quite immaterial whether the reader chooses to call both Byzantine or both Arabic: the workmen being certainly Byzantine, but forced to the invention of new forms by their Arabian masters,

---

[97] Ruskin, *Works*, IX, p. 34: «Now observe: those old Greeks gave the shaft; Rome gave the arch; the Arabs pointed and foliated the arch».

[98] Ruskin, *Works*, IX, p. 39: «The Arab school is at first the same in its principal features, the Byzantine workmen being employed by the caliphs; but the Arab rapidly introduces of characters half Persepolitan, half Egyptian, into the shafts and capitals: in his intense love of excitement he points the arch and writhes it into extravagant foliations; he banishes the animal imagery, and invents an ornamentation of his own (called Arabesque) to replace it: this not being adapted for covering large surfaces, he concentrates it on features of interest, and bars his surfaces with horizontal lines of colour, the expression of the level of the Desert. He retains the dome and adds the minaret. All is done with exquisite refinement».

[99] Ruskin, *Works*, IX, p. 40.

and bringing these forms into use in whatever other parts of the world they were employed[100].

Non solo, ma nel secondo volume di *Stones* un carattere prettamente arabo è attribuito, convertendosi tacitamente alle indicazioni di Selvatico, all'archivolto della porta del Tesoro, la cui forma è delineata nella tavola XIV e abbinata a quella della porta del transetto meridionale: «The other two … sufficiently represent a group of fantastic forms derived from the Arabs, and of which the exquisite decoration is one of the most important features in St. Mark's»[101].

Quando si tratta però di nominare Selvatico, Ruskin si compiace piuttosto di rimarcare con ironia le sue manchevolezze, fino a mettere in scena, come ha già rilevato Franco Bernabei, una sorta di puntiglioso contrappunto[102]. Ne è un esempio l'argomentazione intorno al confronto/contrasto fra la tomba del doge Andrea Vendramin e quella del doge Tomaso Mocenigo a S. Zanipolo, che nell'economia di *Stones* occupa un posto chiave, paradigmatico della svolta irreversibile verso la decadenza artistica e sociale[103]. Nella contrapposizione fra il «faithful but tender portrait» del Mocenigo e «the face […] made monstrous in its semi-sculpture» del Vendramin non è certo edificante il ruolo che Ruskin fa giocare a Selvatico, apparentemente omaggiato con la traduzione di un lungo passo per la tomba di Mocenigo, un passo in cui – lodato il sarcofago – il Selvatico diceva di non volersi soffermare sui difetti delle figure che lo ornavano. Chiosa sarcastico Ruskin: «It is well, indeed, not to pause over these defects: but it might have been better to have paused a moment beside that noble image of a king's mortality»[104]. Ma ancora più acido e di una sottile cattiveria è a proposito del giudizio elogiativo, pieno di eloquenza che Selvatico dà della tomba Vendramin: «I must not spoil the force of Italian superlative by translation» – scrive questa volta offrendo l'inizio del passo

[100] Ruskin, *Works*, IX, p. 41.

[101] Ruskin, *Works*, X, p. 291.

[102] F. Bernabei, *Venezia roman(t)ica e gotica*, «Artibus et historiae», 7, 13, 1986, p. 116.

[103] Ruskin, *Works*, IX, p. 21: «I date the commencement of the Fall of Venice from the death of Carlo Zeno, 8th May 1418; the *visible* commencement from that of another of her noblest and wisest children, the Doge Tomaso Mocenigo, who expired five years later».

[104] Ruskin, *Works*, IX, p. 49.

in italiano, ma subito troncandolo: «There are two pages and a half of closely printed praise, of which the above specimen may suffice; but there is not a word of a statue of the dead from the beginning to end»[105]. E di qui parte per mettere in scena l'avventurosa arrampicata, fra polvere e ragnatele, in bilico su una scala procurata dal sagrestano, fino alla trionfale 'scoperta' della disonestà dello scultore.

Con minor incisività, ma forse anche con minor livore Selvatico risponderà a Ruskin nel volume sui *Monumenti artistici e storici delle provincie venete* pubblicato, insieme all'archivista Cesare Foucard, su espressa commissione dell'arciduca Massimiliano (1859). Qui, a proposito del duomo di Murano, definirà 'singolare' la

descrizione particolareggiata che diè il sig. Ruskin nel suo bel libro *Stones of Venice* (V. tom. II pag 48-52 Tav. V) de' varj colori presentati da quest'abside esterno tanto ne' mattoni come ne' marmi incastrati entro le formelle triangolari. Egli, accendendosi di entusiasmo dinanzi alla da lui sognata armonia di tinte di quelle pietre, giunse a dire, ravvisarsi in essa il cominciamento alla potenza del colorire veneziano che il Vecellio doveva compiere. - Onde sostenere lo strano asserto, fu tratto a dimenticare la sua solita *positività* inglese, e ci porse una tavola colorata d'uno degli archi dell'abside muranese, nella quale, assestando i colori piuttosto secondo la preconcetta sua idea, che non secondo il fatto, fece uscire tale un saltellante tramestio di pavonazzo, di verde, di rosso, di giallo, d'azzurro e di bianco, che guai alla veneta scuola, se si fosse modellata su così imaginaria quanto disarmonica tavolozza[106].

Donata Levi

[105] *Ibid.*, pp. 49-50.

[106] *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*, *Il Duomo di Murano*, p. 4. Per un commento dello stesso brano, cfr. anche Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 97-9.

STORICO DELL'ARCHITETTURA E CONSERVATORE DEI MONUMENTI

Per una scienza dei monumenti architettonici

1. *Erudizione* versus *scienza dei monumenti*

Attorno alla metà degli anni Quaranta, Selvatico sembra avere messo a punto una serie di strumenti critici e analitici che riguardano vari aspetti dell'universo storico-artistico; tra questi, anche un metodo per lo studio dei monumenti in pietra. Nel suo recente saggio dedicato agli scritti del marchese padovano[1], Alexander Auf der Heyde ha bene evidenziato questa scvolta che si traduce nel volume del 1847 dedicato all'architettura veneziana[2].

Per quanto attiene all'indagine del monumento, Selvatico è ben conscio di avere elaborato nel corso degli anni Quaranta, un metodo originale che lo differenzia dall'asfittica tradizione di studi italiana: nei corsi tenuti all'Accademia di Venezia, contrapporrà polemicamente «il procedimento delle arti del disegno» ai poveri mezzi di una storiografia che si ostina ad ancorare il valore del monumento al solo carattere di testimone del passato[3].

---

[1] Si veda *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, in particolare la *Introduzione*, pp. 7 e sgg.

[2] *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di P. Selvatico per servire di guida estetica*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano 1847 (rist. anast. Bologna, Forni 1980). «A Sua Altezza Reale, il Principe Giovanni Duca di Sassonia», dedica il non breve proemio, oltre al volume il quale è corredato da ben 71 illustrazioni: 70 derivanti da «vignette in legno» ed una tavola in rame. Uno sforzo non da poco, se pensiamo che alcune storie dell'architettura uscivano allora prive di immagini (si veda, ad esempio, quella pubblicata da A. Ricci: *La Storia dell'architettura dal IV al XVIII secolo,* 2 voll., Modena, pei tipi della Regio-ducal camera 1857-59; rist. Bologna, Forni 1967).

[3] Il concetto è perfettamente espresso nella raccolta delle lezioni la quale è pubblicata con il titolo *Storia estetico-critica delle arti del disegno, ovvero l'Architettura, la*

Nel senso conferitogli da Selvatico, il termine *disegno* sta ad indicare non solo la «espressione dell'ideale plastico» ma soprattutto include una gamma di strumenti essenziali per comprendere ed analizzare il manufatto nella sua consistenza materiale[4]. Oggi, più che alla parola 'disegno', ricorreremo ad espressioni più ampie come 'area del rilievo' la quale comprende una serie di mezzi che vanno dall'analisi autoptica al *rendering* del monumento.

A distanza di circa dieci anni l'uno dall'altro, Cesare Cantù e Amico Ricci hanno tracciato due grandi profili storici: l'uno riferito alle vicende storiche, l'altro alla storia dell'architettura. Pur con obiettivi profondamente diversi, entrambi hanno chiamato in causa i monumenti patri, basando le loro attribuzioni cronologiche sul solo riferimento ai grandi avvenimenti (consacrazioni, incoronazioni, nomine di vescovi); sia l'uno che l'altro hanno tralasciato ogni possibile osservazione sulla consistenza materiale e artistica dell'oggetto da loro chiamato in causa. Ma, tra lo studioso di storia patria e l'esperto di monumenti, Selvatico predilige il primo – Cesare Cantù – perché è riuscito nell'intento di «fermare l'attenzione sul procedimento storico della nostra arte passata»[5].

Questo equivale a dire che Cantù ha semplicemente tracciato le linee generali su cui ora bisogna procedere con strumenti *ad hoc*. Il metodo elaborato da Selvatico è assai più complesso, perché consiste in un'analisi multipla che affronta l'edificio da diversi punti di vista. L'indagine documentaria rappresenta soltanto una leva che deve accompagnarsi alla lettura sia dell'impianto plani-volumetrico che del sistema costruttivo, con una particolare attenzione rivolta al sistema di copertura e soprattutto alle volte. A tutto questo, Selvatico aggiunge la

---

pittura, la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici: lezioni dette nella I. R. Accademia di belle arti in Venezia da P. Selvatico, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852-56. L'opera è pubblicata in due volumi: *L'arte antica* (Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852) e *L'arte del Medio Evo e dei tempi moderni* (Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1856). Si vedano le pagine introduttive del primo volume e, in particolare, la p. 5, da cui è tratta la citazione.

[4] Selvatico illustra il concetto nelle pagine de *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, 2: *Il Medio evo*, Milano, Vallardi 1879. Si veda in particolare p. IV (I), da cui è tratta la citazione.

[5] La *Storia degli Italiani per Cesare Cantù*, è pubblicata in cinque volumi, a Torino (Unione tipografico editrice), tra il 1849 e il 1851. La già citata *Storia dell'architettura dal IV al XVIII secolo*, di Amico Ricci esce in due volumi a Modena nel 1857-59.

disamina dell'apparato decorativo-scultoreo che corrisponde a quanto da lui definito come «scultura», da distinguersi dalla «statuaria». Si tratta della sola componente che, negli stessi anni, John Ruskin dimostrerà di sapere maneggiare nel suo ambiziosissimo progetto dedicato alle *Pietre di Venezia*.

Pur conoscendolo e in parte condividendolo, Selvatico utilizzerà con molta parsimonia quel metodo basato sulla continuità/discontinuità dei tipi architettonici che Sèroux d'Agincourt aveva elaborato qualche decennio precedente: in quegli stessi anni, la sua opera stava riscuotendo grande successo presso studiosi che intendevano rompere con la tradizione erudita[6]. Da questo punto di vista, gli orizzonti di Selvatico appaiono molto ampi e comprendono svariati autori d'oltralpe, come Rumohr, Arcisse de Caumont, Ramée e Cotmann[7]; l'elenco comprende anche l'inglese Thomas Hope con la sua storia dell'architettura, concepita a vasto raggio[8].

Grazie a questa tipo di lettura poli-specialistica, Selvatico potrà datare con maggiore precisione i molti monumenti che la tradizione erudita aveva acriticamente collocato tra la fine dell'età antica e l'inizio del Medioevo: si pensi alle tante cattedrali sparse per l'Italia, dove il solo rimando all'istituzione della sede episcopale aveva determinato l'anno di costruzione della chiesa corrispondente.

Già nel 1837, Selvatico dimostra di essere ben conscio delle limitazioni implicite soprattutto nel metodo utilizzato dagli storici eruditi. In una lettera dell'8 maggio di quell'anno a Cesare Cantù[9], egli forni-

---

[6] Pubblicata in francese (Paris, Treuttel et Würtz) nel 1823, la monumentale *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle* di J.-B. Séroux d'Agincourt illustra la storia dell'arte attraverso i monumenti. Selvatico cita spesso la traduzione italiana pubblicata in sette volumi a Milano (Fanfani 1824-35), ne esiste anche un'altra traduzione ad opera di Stefano Ticozzi per l'editore Giachetti di Prato (6 voll., 1826-29).

[7] Tutti gli autori qui citati sono chiamati in causa da Selvatico nelle pagine di *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*. Gli stessi compaiono anche nella sua biblioteca, per lo più nell'edizione francese. Cfr. a questo proposito l'inventario, a cura di Tiziana Serena, della biblioteca Selvatico nel presente volume.

[8] Anche in questo caso, Selvatico la conosce nella versione francese che compare nella sua biblioteca: T. Hope, *Histoire de l'architecture*, 2 voll., Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie 1839.

[9] Pietro Selvatico Estense a Cesare Cantù (s.l. [Padova], 8 maggio 1837). Biblioteca Ambrosiana Milano/ Cantù: R.40 inf. ins. 5, cc. 43-46. Sulla base di soli riscontri

sce allo storico lombardo delle informazioni sull'architettura ai tempi di Ezzelino da Romano, in particolare sulle rocche di Montagnana e di Monselice; in quel momento, mentre Selvatico sta raccogliendo materiali per la guida di Padova, Cantù intende associare i due castelli alle vicende storico-politiche che si sono svolte nella prima metà del Duecento. Nella replica, il marchese padovano afferma di avere impiegato diversi strumenti di indagine e di avere, su queste basi, spostato la data di costruzione alla seconda metà del Trecento.

Per sottolineare la distanza che lo separa dal tipo di ricerca impiegato dal suo interlocutore, Selvatico afferma di avere compiuto numerosi sopralluoghi, di essersi impegnato in confronti tra reperti architettonici, in ricerche di frammenti e di vestigia archeologiche: «[…] ho frugato e rifrugato per tutti i buchi» dichiara sconsolato ma al tempo stesso conscio di avere utilizzato un metodo 'autoptico' che l'erudito lombardo è ben lungi dal praticare[10].

Il marchese padovano coglie l'occasione per mettere in guardia Cantù, esortandolo a una netta distinzione tra la storia dell'architettura, propriamente detta, e la descrizione storica dei monumenti. L'una corrisponde a ciò che Selvatico elaborerà, nei decenni seguenti, con l'illustrazione delle città e delle loro emergenze storico-artistiche; l'altra combacia con la via seguita dallo studioso lombardo nel descrivere le singole emergenze architettoniche. Nel fare questo, si è infatti basato unicamente sul documento storico e sul riscontro di quest'ultimo con uno o più eventi di grande rilievo.

A Cantù, l'aggancio a i *grands événements* fornisce non solo una datazione ma anche il significato che caratterizza il monumento, rendendolo un oggetto particolarmente significativo: più di altre, la basilica palatina di San Michele Maggiore a Pavia costituisce uno dei principali edifici ecclesiastici del Medioevo perché, sotto le sue volte, Rotari ed altri sovrani longobardi furono incoronati re d'Italia. Si inizia in questo modo una lunga tradizione che perdurerà fino all'epoca di Barbarossa: la fabbrica, secondo il punto di vista degli storici eruditi, risalirebbe pertanto al VII secolo dopo Cristo.

---

documentari, CANTÙ stava allora preparando il suo *Ezelino da Romano: storia di un ghibellino*, Torino, Ferrero e Franco 1852.

[10] *Ibid.*

2. *Monumenti e contesto*

C'è poi un altro tipo di storia dei monumenti che fa la sua comparsa, specialmente fuori d'Italia, già nella prima metà del diciannovesimo secolo: si riferisce soprattutto all'architettura del Medioevo e in particolare ai maggiori edifici religiosi di cui analizza e riscontra l'impianto planimetrico, i moduli decorativi, i caratteri costruttivi con particolare attenzione al sistema delle volte[11].

Più che a fornire spunti per una visione rinnovata della storia, gli edifici presi in esame sono spesso chiamati a dare conferme a una narrazione di carattere generale. Indifferente ai luoghi, questo tipo di descrizione inanella una successione di esempi presi dai maggiori paesi europei, specialmente tra le nazioni transalpine: tutt'al più potrà mutare l'ordine in cui si posizionano gli anelli entro una sequenza di tipo evolutivo.

In questi casi, lungi dal costituire un punto d'arrivo, alcune consolidate categorie storico-artistiche come *bizantino, romanico, gotico* offrono la griglia di partenza ove poi calare e collocare i singoli casi analizzati: questo tipo di studi legittima poi una serie di relazioni spesso forzate tra l'oggetto descritto e l'ambito cronologico-stilistico al quale dovrebbe appartenere. Si tratta perciò di un criterio fondamentalmente deduttivo che Selvatico non ritiene adatto alla bisogna.

Egli cercherà di procedere in senso inverso seguendo un percorso induttivo che si colloca, ben più degli altri, lungo la traiettoria proposta dalla cultura positivista. Il suo è un modo di investigare che va dal particolare al generale, dall'analisi sistematica del monumento fino alla sua classificazione. In questo modo, grazie ad un approccio di tipo analitico, egli è in grado di ridefinire e di rimescolare quella lunga serie di categorie storico-stilistiche che vengono tradizionalmente impiegate dagli studiosi.

Il marchese padovano ben le conosce, ma ne ha ben poca stima: le userà come semplice punto d'avvio cercando poi di scardinarle, di fronte all'evidenza suggerita dall'analisi puntuale dell'oggetto. Con un preciso riferimento ai luoghi, introdurrà inedite e a volte sorprendenti categorie storico-artistiche, arrivando talvolta a sfiorare l'ossimoro

---

[11] A Selvatico sono note le *Italienische Forschungen* di Carl Friedrich von Rumohr, pubblicate in tre volumi tra il 1827 e il 1831 a Berlino (Nicolai'sche Buchhandlung). Nella sua biblioteca compare anche il volume di Daniel Ramée, *Manuel de l'histoire generale de l'architecture*, 2 voll., Paris, Paulin 1843.

come nel caso delle definizioni di architettura *arabo archi-acuta* e di *italo-bizantina o lombarda*[12]; in questo atteggiamento, egli si rivela in tutto e per tutto uomo del XIX secolo chiamato a inquadrare gli esiti del suo sapere entro tassonomie e precise classificazioni.

Per quanto provvisorie, nuove categorie stilistiche saranno definite nel decennio successivo, con la pubblicazione della sua opera forse più ambiziosa: la *Storia estetico-critica delle arti del disegno,* che raccoglie le lezioni tenute nelle aule dell'Accademia di Venezia[13]. Ma perché chiamare in causa gli strumenti del disegno? In realtà questi, come abbiamo detto all'inizio, ci consentono di restituire il monumento nella sua consistenza reale e non ideale. Insieme con la fotografia, il disegno permette infatti allo studioso/scienziato di fondare una nuova storia dell'architettura, non sulla vaghezza della parola ma sull'esattezza del rilievo.

Il suo metodo di indagine esige comunque che il monumento sia collocato in un contesto preciso, oltre che in un tempo ben determinato: dunque non una vicenda di carattere universale con esempi presi un po' da ovunque, ma una storia che si costruisce 'dal basso' a partire dalla specificità dei luoghi. Nutrito di naturale diffidenza verso le generalizzazione, Selvatico trova nella *guida illustrata* un ambito privilegiato per la verifica dei suoi criteri d'investigazione. Non a caso, calibra e collauda il suo metodo sulle due guide che egli ha modo di redigere[14]; si tratta quindi di quella stessa fase che abbiamo giudicato fondamentale per l'elaborazione di una metodologia storico-critica ben definita e, soprattutto, ben distinta da quella messa a punto dai «rovistatori di archivi».

Padova ma soprattutto Venezia gli offrono una cornice ben definita entro la quale situare i singoli *case studies*: la città lagunare gli dà poi

---

[12] Queste categorie compaiono nel volume citato *Sulla architettura e sulla scultura*. Oltre a dare il titolo alle due prime parti del libro, le definizioni riportate corrispondono a due fasi distinte in cui si dividerebbe la migliore tradizione veneziana, prima che intervengano il Rinascimento e il Cinquecento imitatore: la prima parte del libro inizia da p. 59, la seconda da p. 87.

[13] Si veda la già citata *Storia estetico-critica delle arti del disegno.*

[14] La *Guida di Padova e dei principali suoi contorni* viene pubblicata nel 1869 dalla Tipografia e Libreria editrice F. Sacchetto (rist. anastatica: Bologna, Forni 1976), ma sin dai tempi del congresso padovano degli Scienziati (1842) Selvatico aveva redatto la parte relativa ai *Principali oggetti d'arte esposti al pubblico* nella *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova, co' tipi del Seminario 1842, pp. 143-307.

il privilegio di non dovere trattare dell'età antica da lui molto poco amata, soprattutto sul piano storico-artistico. Parlare poi per quadri distinti (e non in termini generali) gli è poi consentito dal carattere paratattico che è implicito nella guida stessa e che lo esime dal tracciare lunghe traiettorie di tipo storico.

Nel suo impianto illustrativo, la *Guida artistia e storica di Venezia e dell'isole circonvicine*[15] si fonda sulla netta distinzione tra due ambiti che vengono illustrati separatamente: da un lato la storia dell'architettura e dall'altro la descrizione storica dei monumenti di cui abbiamo precedentemente detto. In quel volume, Selvatico presenta di volta in volta i singoli monumenti secondo una partizione verticale, visibile anche graficamente: da un lato, l'«oggetto osservabile» e dall'altro le «notizie storiche» che si riferiscono a quell'edificio.

Dieci anni dopo lo scambio di opinioni sul miglior metodo da seguire, Cantù e Selvatico avranno modo di incontrarsi a Venezia e forse di confrontarsi; nel 1847, in occasione del Congresso degli scienziati italiani, l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti farà dono a tutti gli intervenuti di una copia della monografia di Selvatico, ancora fresca di stampa. Probabilmente, lo storico lombardo è allora sommerso dall'enorme quantità di informazioni legate alle due opere monumentali che usciranno nel periodo successivo: *La storia degli Italiani* e la *Descrizione del Lombardo Veneto*[16]. Come tale, egli non avrà modo né tempo per apprendere la lezione che veniva da quel volume rivolto anche ai *touristes* colti.

Qualche decennio più tardi, su questo terreno, entrerà in scena il suo miglior allievo: Camillo Boito. A lui spetterà il compito di mettere in atto e di perfezionare il metodo 'autoptico', di fronte ad un esempio concreto: al tempo stesso, dovrà agire alla luce dei compiti operativi che è chiamato a sostenere in veste di architetto-conservatore e di «scienziato dei monumenti».

Attorno al 1865, al cospetto della chiesa comacina di Sant'Abbondio, egli sarà in grado di riformulare in modo convincente le date sia di

---

[15] *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia-Milano-Verona, Paolo Ripamonti Carpano 1852. Il volume, curato da Selvatico insieme con Vincenzo Lazari, non sarà oggetto di ristampe nonostante l'elevata importanza.

[16] Il titolo per esteso è *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto. Ossia Storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc. fino ai tempi moderni per cura di Cesare Cantù e d'altri letterati*, 5 voll., Milano, presso Corona e Caimi editori 1857-59, (rist. Milano, Cisalpino Goliardica 1974-5).

fondazione che di ampliamento. Anche in questo caso, la controparte è rappresentata da Cesare Cantù e da un'attribuzione cronologica da lui basata sul solo riferimento documentario: nello specifico, aveva fatto coincidere la data di costruzione con la nascita della diocesi episcopale[17].

Boito riuscirà a demolire questa attribuzione cronologica. In un procedimento, cui darà il nome di «archeologia circospetta», egli si fa forte di continui riscontri tra i rilievi planimetrici, l'analisi comparata delle piante e dei sistemi di copertura, le risultanze degli scavi compiuti sotto il pavimento della chiesa[18]. I documenti non rappresentano che il punto d'inizio: il primo del V secolo che attesta la fondazione di una «ecclesia episcopale», il secondo dell'XI secolo che descrive una visita del papa a seguito di lavori di restauro.

A quest'ultima fase egli attribuirà l'assetto attuale della fabbrica, spostando in avanti di seicento anni quella data di costruzione che Cantù invece aveva di molto anticipato. Per Boito la cronaca del 1089 è assunta come conferma finale di una serie di indagini compiute sul campo: riferendosi al documento, egli osserva infatti che il sommo Pontefice non si sarebbe mosso da Roma, non per un semplice rimaneggiamento, ma a seguito di una radicale opera di rifabbrica. Gli scavi avevano messo in luce l'esistenza di una piccola chiesa di forma rettangolare che Boito colloca nel V secolo. I conti dunque 'tornano' purché inseriti in un contesto investigativo ove non bastano i documenti: anche quando, come in questo caso, si rivelano utilissimi alla ricostruzione storica del manufatto.

Prima di questo scambio di informazioni con Cesare Cantù, Selvatico aveva avuto modo di parlare di problemi analoghi a proposito della cosiddetta «Torlonga» all'interno del Castello di Padova più comunemente chiamato «Osservatorio» o «Specola»[19]. Anche in

[17] La datazione, ripresa da Hope, è contenuta in C. CANTÙ, *Storia di Como e della sua provincia*, 2 voll., Como 1859 (ristampa 1979), II p. 1189.

[18] Nel 1865, sul quotidiano «La Perseveranza», Boito pubblica una serie di tre articoli: Cfr. *La chiesa di Sant'Abbondio,* 17 ottobre, 24 ottobre, 13 novembre. Gli stessi temi sono poi ripresi nei due articoli di Boito, *La chiesa di Sant'Abbondio e la basilica di sotto. Lettere comacine*, «Il Giornale dell'Ingegnere-architetto ed Agronomo», 16, 1868, pp. 309 e sgg., e pp. 631 e sgg. Si veda, a questo proposito, anche il mio testo, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neo-medievale*, Venezia, Marsilio 1997, pp. 112 e sgg.

[19] Si veda la già citata lettera di Pietro Selvatico Estense a Cesare Cantù dell' 8 maggio 1837.

questo caso, si trattava di un conflitto sulle date, tra le risultanze documentarie e quanto invece emergeva da un attento esame autoptico.

3. *Storia dinamica degli stili*

Un altro elemento di novità emerge, tra anni Quaranta e Cinquanta, sia dalla guide che testi di carattere più metodologico, come nelle già citata *Storia estetico-critica delle arti del disegno.* Si tratta di una visione dinamica dell'architettura da cui discende una nozione *in progress* di 'stile': un termine forse inadatto, davanti al quale Selvatico avrebbe probabilmente storto il naso.

La guide e il compendio dedicati a Venezia e alle isole circum-vicine gli offrono poi un terreno ideale per fare emergere una lettura dialettica e concatenata delle diverse epoche storico-architettoniche; quella stessa che dovrà rimpiazzare la visione statica e paratattica delle guide tradizionali.

Nell'elaborare un punto di vista dinamico, Selvatico procede sulla scorta della dialettica hegeliana, di cui conosce le straordinarie ricadute nel campo dell'indagine storico-artistica[20]. Un concetto di 'stile' emerge sia dalle guide, sia dai compendi didattici; in entrambi i casi, sembra corrispondere a ciò che risulta dall'applicazione di modelli (per lo più importati) da parte di scalpellini, capi-d'opera, *protomagistri*.

Particolarmente efficaci sono le pagine di *Sulla architettura e sulla scultura*, che egli dedica all'«archi-acuto», stile che corrisponderebbe all'adattamento di motivi arabi e orientaleggianti: il modello originario si piega e si adatta sotto i colpi di scalpello di chi si è formato su archetipi ereditati dalla tradizione romanico-bizantina.

In questo fondamentale processo di adattamento, gli architetti restano sullo sfondo o vi entrano in modo marginale, dal momento che l'interesse si concentra sui monumenti medievali o, tutt'al più, proto-

[20] Nella biblioteca di Selvatico campeggiano i cinque volumi che raccolgono le lezioni tenute da Hegel presso l'Università di Berlino tra il 1829 e il 1831. Compaiono nella versione francese (*Cours d'esthétique*, *éd.* par W.-Fr. Hegel; analysé et traduit en partie par Ch. Bénard, 5 voll., Paris, Aimé André [etc.]; Nancy, Grimblot, Raybois et C. 1840-52). Prima di allora, Selvatico doveva avere avuto modo di conoscere alcuni concetti presenti nella *Fenomenologia dello spirito* (*Phänomenologie des Geistes*, Bamberg und Würzburg, Gebhardt 1807).

rinascimentali. Ma, in più, Selvatico vi aggiunge una radicata diffidenza verso chi deve la propria affermazione statutaria, prima che professionale, all'emergere dell'architettura «alla maniera degli antichi» e degli odiati ordini classici. Prima di lui, Tommaso Temanza aveva descritto un 'genius veneticus ' basato più sulla sapienza costruttiva che sulla pedante conoscenza dei trattati vitruviani[21]: nei medaglioni da lui dedicati ai grandi interpreti della tradizione veneto-veneziana, tutti emergevano nelle loro autentica natura di capi-d'opera, *protomagistri*: in questa veste veniva presentato persino Andrea Palladio il quale, prima di divenire sommo *architetto*, si formò inizialmente come lapicida.

Si prenda ad esempio il Rinascimento veneto, o meglio il protorinascimento da Selvatico attentamente studiato: entrambi nascevano dal 'trasmutamento' di modelli colti ripresi dall'antichità e poi tradotti in pietra dalle maestranze locali. Ne nasceva uno 'stile' fortemente connotato che trovava come migliori interpreti dinastie di costruttori come i Lombardo, i Rizzo o singole personalità, come Codussi e Scarpagnino, ma sempre legate alla gestione del cantiere. Pochissimi cenni vanno al 'foresto' Jacopo Sansovino, *architecte par excellence*; un po' più di attenzione si riversa su Michele Sanmicheli, sempre ricordato come discendente di una famiglia di lapicidi-costruttori[22].

Al centro vi sono le opere in pietra che non solo connotano l'opera sul piano stilistico, ma anche mostrano efficacemente il processo di adattamento dei modelli importati. Dunque, un'attenzione inedita a quell'area dai confini incerti, che altri chiameranno delle arti applicate: in questo Selvatico appare in linea con alcuni autori europei che, all'indomani della Great Exhibition di Londra 1851, ragionano sul rapporto tra architettura e arti cosiddette minori ('decorative' e 'industriali') attribuendogli un valore fondativo.

In *The Grammar of Ornament*[23], Owen Jones esalta l'Alhambra

---

[21] Si veda di Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, Venezia, Stamperia di C. Palese 1778, volume che non a caso compare nella biblioteca di Selvatico. A questo proposito, si veda anche il mio testo *Da Temanza a Selva, l'idea di genius veneticus,* in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, Atti del convegno di studi (Venezia, 2009), a cura di M. Frank, Bologna, Archetipo Libri 2011, pp. 201-12.

[22] Per i giudizi su Sanmicheli, si veda *Sulla architettura e sulla scultura*, pp. 268-75.

[23] In *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*, London, Day and Son 1856.

moresca come perfetta sintesi tra le arti dove non appare più possibile compiere distinzioni tra architettura, scultura e arti applicate. In *Die vier Elemente der Baukunst*[24], Gottfried Semper vorrà partire dal basso, ovvero dall'opera degli artieri: più vicini alla nuda materia e alle sue prerogative sia plastiche che espressive, permettono di giungere in modo più diretto all'essenza dei problemi costruttivi e quindi architettonici.

Per Selvatico, l'architettura di Venezia costituisce il centro dei suoi interessi oltre che il campo dove sperimentare nuovi metodi analitici e critici. Con l'ausilio di nuovi strumenti e aprendo ad inediti orizzonti metodologici, il marchese padovano avrebbe voluto sottrarre i monumenti della città lagunare da giudizi sommari, da attribuzioni convenzionali, da letture stereotipate: un compito immane, e soltanto in parte riuscito, all'interno di un contesto che appare anche oggi dominato da *cliché* e da forzature interpretative.

Certamente, come quello di gran parte dei suoi contemporanei, lo sguardo di Selvatico si sofferma sulle sole emergenze architettoniche: sulla Ca' d'Oro, sul Fondaco dei Turchi, su San Marco, su Palazzo Ducale e su altri *highlights* a lui cari, ignorando quel che la sensibilità romantica aveva cominciato a percepire come 'ambiente' e a individuare come contesto legato ai singoli monumenti.

Non dimentichiamo che egli si considerava a tutti gli effetti uno scienziato e, come tale, aveva partecipato al congresso veneziano del 1847 dove aveva presentato il suo volume, fresco di stampa, sulla scultura e sull'architettura della città: l'attenzione al contesto ambientale, all'insieme delle *pietre di Venezia*, doveva apparirgli come una specie di cedimento della ragione, a discapito di un atteggiamento che riteneva dovesse essere rigorosamente analitico. Selvatico sembra nutrirsi di quello che potremmo definire come un Romanticismo 'freddo' e logico: la sua visione si colloca, in altre parole, in una dimensione che induce ad analizzare e ad ordinare più che a indulgere sui sentimenti, per quanto nobili siano.

D'altra parte il concetto di *Volksgeist* gli è perfettamente noto; attraverso la lettura degli autori romantici, Selvatico ben conosceva l'afflato corale del fare artistico. Ma, a suo avviso, la dimensione collettiva ove maturano le singole opere non rimanda ad una generica *communitas,* ma è mediata da una ben definita cerchia di taglia-pietra, di capi

---

[24] Il testo originale è pubblicato a Braunschweig (Vieweg) nel 1851; una parte è riprodotta in versione italiana nel volume a cura di H. Quitzsch, *La visione estetica di* Semper, Milano, Jaca book 1991.

d'opera e di architetti/edili. Se di 'arte di popolo' si tratta, questa deve avere dei referenti precisi che possono essere individuati tra le fila degli artigiani che operano nell'ambito della costruzione.

Alla fine è il monumento che riassume i caratteri di una città e di un territorio circostante. Già nel 1836, il marchese padovano aveva auspicato un impegno diretto di scrittori e artisti delle cento città d'Italia: tutti chiamati a illustrare «colla penna e col bulino i famigerati monumenti che ornano i varii territori» quale operazione che consenta di mettere in luce le loro caratteristiche[25].

Individuare edifici-simbolo significa anche rafforzare il valore educativo dell'architettura, più facilmente attribuibile a singoli episodi di carattere monumentale: nelle lettere come nei testi destinati agli studenti, Selvatico ribadisce questa funzione propria della 'arte della sesta', in modo assai più evidente che nelle due consorelle pittura e scultura: assegna alle seconde una posizione subalterna, mentre alla prima riconosce un ruolo trainante, specie quando tocca la dimensione civile e la sfera religiosa. Con un chiaro riferimento alla situazione italiana, Selvatico suggerisce polemicamente un confronto: «L'arte in Germania è rivelazione di magnanimo sentire, robusta leva sociale, efficace bisogno del popolo, formula del pensiero religioso, politico, morale»[26].

Scrive a Salghetti Drioli alla fine del 1862, definendo l'architettura come «[…] l'arte che io professo e prediligo». Alludendo al saggio sulla pittura storica scritto al margine dell'esposizione fiorentina del 1861[27], il marchese padovano ammette, quasi si trattasse di una debolezza, che «[…] a quando a quando però scribacchio qualcosa di relativo [*all'odierna pittura storica*]».

4. *La missione educatrice dei monumenti*

Per ragionare attorno al tema dell'educazione, Selvatico si rivolgerà anche a Tommaseo; riferendosi alle sue opere letterarie e in particolare

---

[25] P. Selvatico, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e i freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova, coi tipi della Minerva 1836, p. 8.

[26] G. Defendi, *Opinioni d'Ippolito Fortoul, del Marchese Selvatico, del Conte Montalembert intorno alle arti belle*, Venezia, co' tipi di Giovanni Cecchini 1846, p. 5.

[27] Si veda *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nell'Esposizione Nazionale seguita in Firenze nel 1861. Osservazioni* di P. Selvatico, Padova, Antonelli 1862.

al suo lavoro dedicato alla *Bellezza educatrice*, il marchese padovano suggerisce di affiancare un'analoga missione da attribuirsi alle «discipline del bello» e, fra tutte, all'architettura civile e religiosa. Pur proclamandosi profondamente laico, in quella missiva, egli insiste sul valore pedagogico dell'arte «cristiana, ancora derisa da tanti e così osservata da pochi»[28].

A metà degli anni Quaranta, sembra addirittura intenzionato a scrivere un'opera sulla storia dell'architettura religiosa in Italia[29]: spinto, in questa direzione, forse dalla lettura di Rumohr, ma anche dal maggior carico di valori simbolici che rimandano in modo esemplare a stili e storie di un passato lontano.

Anche le guide all'architettura di una città sono chiamate a svolgere una funzione educatrice, premessa a quell'opera di tutela a cui siamo tenuti: in questo modo, la collettività può comprendere il bisogno di salvaguardare quei monumenti che permettono di materializzare le vicende artistiche, condensandone i principali passaggi storici. Analogamente, là dove vi siano parti mancanti, corre l'obbligo di integrare, in modo da renderne più esplicito il carattere esemplare.

A questo proposito vengono in mente le *architectural courts* che Owen Jones progetta e realizza sotto le volte vetrate del Crystal Palace, ricostruito a Sydenham pochi anni più tardi[30]: una sequenza di quadri che, dall'antichità fino all'età moderna, riassumono le fasi più importanti della storia dell'architettura. Anche Selvatico, da ogni fase storico-architettonica, deve fare emergere un edificio leader che ne possa riassumere i connotati: ancora una volta emergono chiare finalità didattiche, allo scopo di educare e di orientare la platea dei lettori.

Lungo il suo percorso di studioso (o 'scienziato') dei monumenti, Selvatico è spinto da un lato dalla necessità di fornire una concatenazione storica, dall'altro dal bisogno di adempiere alla missione educatrice. Questo lo condurrà a compiere alcune forzature, specie laddove

---

[28] Pietro Selvatico Estense a Niccolò Tommaseo (Padova, 21 aprile [1840]). Biblioteca Nazionale Centrale Firenze [in seguito BNFC]/Tommaseo 179, 24.

[29] Pietro Selvatico Estense a Niccolò Tommaseo (Padova, 27 agosto 1846), BNFC/Tommaseo 179, 24. Nell'architettura religiosa, specialmente in quella cristiana, Selvatico intravede una presenza particolarmente significativa di valori 'simbolici e rituali' che nascondono una ricerca di verità e che quindi avrebbero un valore assoluto, al di là degli aspetti e delle ragioni legate al culto.

[30] Sulle 'architectural courts' di Sydenham, si veda il volume di J.R. Piggott, *Palace of the People. The Crystal Palace at Sydenham, 1854-1936*, London, Hurst 2004.

mancano *specimen* o edifici-simbolo: l'integrazione si rivela perciò un principio direttore, da applicare sia al singolo monumento sia all'intero corso della storia quando i testimoni latitano.

Nei due volumi dedicati a Venezia – la guida e il compendio[31] –, il marchese padovano è assillato dalla cronica assenza di efficaci testimonianze dell'architettura civile di età medievale. Da qui nasce la sua attenzione per il Fondaco dei Turchi che viene chiamato a fornire il tassello mancante ad una fase fondamentale per la storia della città e delle sue fortune politico-commerciali, oltre che artistiche.

Il prezzo di questa operazione si rivela però alto: non soltanto per le evidenti lacune e manomissioni dell'edificio, ma anche per la bencelata discrasia che viene a crearsi tra storia politica e storia artistica[32]. Il nome «Fondaco dei Turchi» si riferisce infatti a un periodo che inizia con la metà del Seicento, mentre il carattere architettonico che si vuole valorizzare e integrare è attribuibile alla fase in cui l'edificio si chiamava «Ca' Pesaro». La prima definizione evocava ben altri scenari perché rivolta a quel mondo dal quale Venezia aveva tratto la sua fortuna politica e commerciale: svelava, in altre parole, una prospettiva che ora sembra nuovamente aprirsi con l'imminente taglio dell'istmo di Suez.

Si tratta perciò di un abbinamento 'meta-cronico' tra un nome e un aspetto che non gli corrisponde. Il binomio è stato autorevolmente avallato nei due volumi che Selvatico pubblica alla fine degli anni Quaranta sull'architettura e sulla scultura veneziane: sulla scia di queste considerazioni, Daniele Manin e i responsabili della Repubblica rivoluzionaria del 1848 lo avevano preso per buono, elevando il dere-

---

[31] Si tratta delle già citate *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine* [1852] e *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* [1847] che escono a poca distanza di tempo a conferma del valore sinergico che Selvatico attribuisce alle due opere. Si veda in particolare, nel secondo dei due volumi, pp. 75 e sgg.

[32] Nel 1860 esce la prima monografia sull'edificio: *Il Fondaco dei Turchi in Venezia. Studi storici ed artistici*, a cura di A. Sagredo, F. Berchet, Milano, stabilimento di Giuseppe Civelli. Si tratta di un volume bicipite, dove il primo ne cura la parte storica, il secondo l'illustrazione architettonica, senza che vi sia alcuna interrelazione tra i due ambiti descrittivi. La monografia è dunque pubblicata all'estero perché la Lombardia è stata allora annessa al Regno d'Italia, il Veneto no. Parte del saggio di Sagredo era già stato pubblicato tre anni prima: si veda *Studio storico sul Fondaco dei Turchi*, in «Atti dell'Imperial-Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», s. III, 16/3, 1858, pp. 124-5.

litto edificio a 'monumento nazionale' aprendo ufficialmente la strada a una forzosa accoppiata tra alcuni precisi caratteri medievali e un nome che non appartiene a quella fase artistica.

Soltanto pochi anni prima, all'inizio di quello stesso decennio, il Comune di Venezia aveva ceduto il complesso a prezzi di saldo perché se ne potesse ricavare materiale da costruzione: è questo un segno evidente che la sensibilità è radicalmente mutata nei confronti di ciò che, caduta la sua funzione di *enclave* ottomano, poteva essere indifferentemente chiamato come Palazzo Pesaro o Fondaco dei Turchi.

Delle due possibili ipotesi, una deve essere per forza quella vera: o le due pubblicazioni di Selvatico[33] hanno contribuito in modo determinante a fare cambiare il giudizio oppure lo stesso studioso è riuscito a farsi fedele interprete di una generale inversione di rotta. Propendiamo per la prima ipotesi, a fronte di un generale disinteresse che accompagna in quegli anni l'architettura veneziana. Talmente scarsa è poi la diffusione dei pochi studi sull'argomento da permettere a John Ruskin, pochi anni dopo, di spacciare *The Nature of Gothic* come il primo studio organico su di una materia fondamentalmente negletta[34]: una 'bufala' che continua ad essere autorevolmente accreditata e perpetuata dal profluvio di monografie, tesi di dottorato, conferenze prodotti dagli studiosi di lingua inglese sul tema 'Ruskin and Venice'.

Ben prima dello studioso inglese, Selvatico aveva individuato in Venezia il luogo privilegiato di uno spettacolare incontro-scontro tra arte orientale e arte occidentale, ben testimoniato dai suoi principali monumenti.

In tutti i casi, le opere e la stessa presenza di John Ruskin testimoniano di un'ondata di interesse internazionale che, soltanto partire dagli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, investe l'architettura storica di Venezia. A essere coinvolti sono soprattutto gli esempi di epoca medievale, specialmente gli edifici-simbolo della Serenissima che ne evocano il periodo di massimo splendore: insieme con episodi crucia-

---

33 Si allude, in questo caso, a *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* [1847] e *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine* [1852] entrambi già citati.

34 Com'è noto, *The Nature of Gothic* corrisponde al titolo di uno dei capitoli fondamentali, pubblicato a parte già nel 1853. Diventato il sesto capitolo del III volume di *The Stones of Venice*, nella forma canonica curata da E.T. Cook e A. Wedderburn, *The Works of John Ruskin*, London, George Allen; New York, Longman, Greens and Co., pubblicata in 39 volumi dopo la scomparsa di Ruskin, tra il 1903 e il 1912.

li, come il Palazzo Ducale, la Basilica marciana e la Ca' d'Oro, anche il Fondaco dei Turchi può quindi rappresentare un fondamentale caso di studio. Non è un caso se la commissione conservatrice presieduta da Selvatico li nomina come monumenti da tutelare e da valorizzare[35].

Anche in forza del suo ruolo di testimone, il monumento ricostruito da Federico Berchet è perciò chiamato a svolgere una funzione didascalica[36]: rappresenta infatti il fondamentale *missing link* da collocarsi entro una concatenazione di fasi dialettiche le quali si rivelano fondamentali per comprendere la storia di Venezia. Più di tutti, il Romanico-Bizantino rappresenta lo specchio della vicenda politica e commerciale nel suo momento di massima fortuna.

GUIDO ZUCCONI

[35] Tra il 1852 e il 1853 vengono istituiti, nel Lombardo-Veneto, i primi strumenti per la salvaguardia dei monumenti; sul modello francese è poi nominata una commissione centrale, cui fanno capo i conservatori locali. Selvatico è uno di questi: divide, con Cesare Foucard, la responsabilità dei monumenti veneziani. A compimento dell'opera di conoscenza e catalogazione viene compilato, a cura di P. Selvatico e di C. Foucard, un primo censimento a stampa: *Monumenti artistici e storici delle provincie venete: descritti dalla Commissione, istituita da Sua Altezza I. R. il Serenissimo Arciduca Ferdinando Massimiliano*, Milano, Imperiale Regia Stamperia di Stato 1859. Le vicende della commissione di tutela sono state approfondite, in questa sede, nel saggio di Isabella Collavizza; per la pubblicazione dei *Monumenti artistici e storici delle provincie venete* si rimanda al saggio di Elisabetta Concina nel presente volume.

[36] La vicenda del rifacimento è descritta nei due miei articoli: *El Oriente reencontrado. Venecia, Suez y el Fondaco dei Turchi,* in *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia,* a cura di J.A. Calatrava, G. Zucconi, Madrid, Abada 2012, pp. 95-114; *Il rifacimento del Fondaco dei Turchi nella Venezia del secondo Ottocento*, «Territorio», n.s., 68, 2014, pp. 99-107.

Il dibattito in Francia sull'architettura medievale al tempo di Pietro Selvatico (1803-1880)

L'attività teorica e pedagogica del marchese padovano Pietro Selvatico Estense (1803-1880), architetto, critico e storico dell'arte, copre un periodo centrale dell'Ottocento, dal 1833, data della sua prima pubblicazione sull'architettura medievale di Padova[1], fino ai manuali apparsi negli ultimi decenni della sua vita[2]. Restauratore e nello stesso tempo professore di estetica e di storia dell'architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia[3] – tra i suoi allievi vi fu Camillo Boito (1836-1914)[4] –, Selvatico fu promotore del restauro della Cappella Scrovegni a Padova, alla quale cominciò a interessarsi molto per tempo[5]. Fu inoltre un teorico dell'architettura neoromanica e neogotica, e in quanto tale, avversario del Neoclassicismo e ardente

[1] P. Selvatico, *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo. Della architettura padovana dalla decadenza dell'impero romano fino al termine del secolo XII*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», 1/4, 1833, pp. 169-90; Id., *Della architettura padovana nel secolo XIII*, *ibid.*, pp. 311-33; Id., *Sulla architettura padovana del secolo decimoquarto. Memoria letta nell'I. R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova nella tornata del 26 giugno 1832*, «Nuovi saggi della Imperiale Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova», 4, 1838, pp. 125-50.

[2] P. Selvatico, L. Archinti, *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica. Il Medio Evo,* coll. *L'Italia*, IX (I parte), XX (I parte), Milano, Vallardi 1879 (1881-84).

[3] M. Visentin, *Pietro Selvatico (1803-1880). Aspetti di stile e di lessico*, «Studi di Memofonte», 10, 2003, pp. 159-81.

[4] G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890,* Venezia, Marsilio 1997; *Camillo Boito, un protagonista dell'Ottocento italiano*, Atti del convegno (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), a cura di G. Zucconi, T. Serena, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 2002.

[5] *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti. Osservazioni di Pietro Estense Selvatico*, Padova, Minerva 1836. Tra il 1862 e il 1864 Selvatico farà realizzare da Carlo Naya una grande campagna fotografica per documentare la situazione pre- e post-restauro delle pitture.

difensore degli stili neomedievali[6]. Da questo punto di vista, la facciata neogotica di San Pietro a Trento (1848-50) dimostra bene tali tendenze di gusto, e altrettanto bene le esplicita la sua partecipazione alla grande discussione sul concorso per la facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze[7].

L'attività, teorica e pratica, di Selvatico si pone in Europa quasi in contemporanea con quelle di Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)[8]. Gli anni in cui Selvatico opera sono infatti quelli dei primi dibattiti europei sull'arte medievale[9], ed egli, come altri eruditi dell'epoca, era molto attento a quanto si stava svolgendo in Francia[10], prima e dopo l'apparizione del monumentale *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, tra il 1854 e il 1868, che ebbe una rilevante influenza fuori dai confini nazionali[11]. Proprio mentre Selvatico si occupava di Neogotico, Viollet-le-Duc aveva peraltro cominciato a pubblicare le sue teorie sul Gotico, fin dal 1845, negli *Annales archéologiques.* È per questi motivi che una riflessione sull'evoluzione degli

---

[6] F. Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative*, Vicenza, Neri Pozza 1974 (Letture critiche); A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, p. 139.

[7] P. Selvatico, *Sulla facciata del Duomo di Firenze*, Firenze Tip. M. Cellini e C. 1865. Su tale questione: C. Cresti, M. Cozzi, G. Carapelli, *Il Duomo di Firenze 1822-1887. L'avventura della facciata*, Firenze, Il bossolo 1987.

[8] Tra gli interventi più recenti: A. Timbert, *Viollet-le-Duc: le chantier de restauration de la Madeleine de Vézelay – Correspondance (1840-1841)*, Auxerre, Société des Fouilles archéologiques et des Monuments historiques de l'Yonn 2005; Id., *Restaurer et bâtir. Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion 2013; F. Bercé, *Viollet-le-Duc*, Paris, Editions du patrimoine 2013; D. Blanchard Dignac, *Viollet-le-Duc, 1814-1879. La passion de l'architecture*, Bordeaux, Sud-Ouest 2014.

[9] *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von E. Börsch-Supan, Basel, Birkhäuser 1976.

[10] E intervenne anche in pubblicazioni francesi: P. Selvatico, *La photographie dans l'enseignement du dessin*, «L'Art. Revue hebdomadaire illustrée», 3, 1875, pp. 424-6.

[11] É.-É. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, 10 voll., Paris, B. Bance 1854-68; Id., *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance,* 6 voll., Paris, Librairie Gründ et Maguet 1858-70.

studi, sulle teorie relative alla conservazione delle architetture medievali e su quelle riguardanti il loro restauro in Francia, può consentire di meglio comprendere anche il percorso di Pietro Selvatico in Italia e nel Veneto in particolare[12].

Il concetto di architettura medievale e di archeologia cristiana era nato in Francia di pari passo con quello di antichità nazionali, in connessione con una nuova attenzione ai monumenti medievali ritenuti sia elementi decisivi della costituzione della nazione francese, sia simboli di un passato nazionale autonomo e diverso da quello degli altri paesi europei. Questo concetto ottocentesco chiamato allora in modo più generale «archeologia monumentale del Medioevo», che includeva anche i monumenti del primo cristianesimo, si è prolungato, in Francia, nei suoi metodi di approccio del passato, fino agli anni Trenta del Novecento, o forse sarebbe meglio dire fino all'irruzione di Camille Enlart (1862-1927)[13] e di Jean Hubert (1902-1994)[14] sul paesaggio accademico francese. Jean Hubert fu docente di archeologia monumentale, nel senso ottocentesco del termine, all'École des chartes, ponendosi dunque come l'erede più fedele della tradizione inaugurata da Jules Quicherat, fondata sul diretto confronto tra documenti e monumenti. Ma per comprendere questo approccio all'arte medievale dobbiamo rileggere innanzitutto Augustin Thierry (1795-1856) e prendere atto dell'immenso successo dei suoi *Récits des temps mérovingiens* (1840), nei quali seppe dipingere un quadro della Gallia del VI secolo fatto di scienza, fantasia e immaginazione: un'opera che non si potrebbe comprendere senza due fondamentali precedenti culturali, Walter Scott (1771-1832), da un lato, con i suoi romanzi storici, e François René de Chateaubriand (1768-1848), dall'altro, con i suoi *Le génie du christianisme* (1802) e *Les Martyrs* (1809).

---

[12] P. Mugna, *Necrologia di Pietro Selvatico*, «Archivio veneto», 19, 1880, pp. 189-98; G. Cittadella, *Commemorazione di Pietro Selvatico Estense (1803-1880). Adunanza ordinaria del giorno 31 luglio 1881*, «Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», luglio 1881.

[13] C. Enlart, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, Paris, A. Picard 1902-1904. Su Enlart: *Camille Enlart 1862-1927, notices et discours*, sous la direction de P. Deschamps, Paris, J. Naert 1929; P.-Y. le Pogam, *Camille Enlart (1862-1927). Un français en Chypre,* Paris, Département des Sculptures du Musée du Louvre 2012.

[14] J. Hubert, *Archéologie médiévale*, in *L'Histoire et ses méthodes*, sous la direction de Ch. Samaran, Paris, Gallimard 1961, pp. 275-328.

La presa di coscienza dell'esistenza di un patrimonio monumentale francese di matrice medievale, da inventariare, tutelare e conservare, si riscontra, a livello nazionale, nel corso di un periodo nel quale la Francia riscopre l'importanza del proprio passato medievale[15]. È al tempo della Monarchia di Luglio, all'ombra dell'erudizione del ministro dell'Interno François Guizot, che fu istituita, infatti, nel 1830, la cosiddetta «Commissione superiore dei monumenti storici»[16], alla quale fecero immediatamente séguito regolari ispezioni nelle diverse regioni della Francia, al fine di catalogare e salvaguardare il patrimonio nazionale[17]. Alla commissione si collegò poi il posto di ispettore al quale si successero Ludovic Vitet e Prosper Mérimée[18].

È possibile farsi un'idea di quel che furono quei primi viaggi di ispezione sul territorio grazie alle note di viaggio che Mérimée pubblicò nel 1835 (*Notes de voyage dans le Midi de la France*), un testo che costituisce ancora oggi un oggetto indispensabile di studio per capire quali fossero i monumenti che attiravano l'attenzione di questi primi eruditi[19]. Mérimée scoprì monumenti che erano stati del tutto dimenticati, rilevò il loro stato di conservazione, di rovina o di abbandono, e avviò i restauri ritenuti necessari. L'intervento da operarsi sul singolo monumento si decideva in funzione della condizione strutturale dell'edificio, ma anche del suo ruolo storico, archeologico e monumentale.

---

[15] Per la storia della storiografia della disciplina: X. Barral i Altet, *Les étapes de la recherche au XIXe siècle et les personnalités*, in *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, Imprimerie nationale 1991, pp. 348-67; Id., *Francia e arte medievale: appunti per un percorso storiografico*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle (Parma, 18-22 settembre 2007), Milano, Università di Parma-Mondatori Electa 2008, pp. 73-85; Id., *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano, Jaca Book 2009.

[16] *Centenaire du Service des monuments historiques et de la Société française d'archéologie*, «Congrès archéologique de France», 97, 1935.

[17] F. Bercé, *Des monuments historiques au Patrimoine du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Flammarion 2000.

[18] *Lettres de Prosper Mérimée à Ludovic Vitet (1840-1848). La naissance des monuments historiques*, Paris, CTHS 1998 (riedizione dell'edizione di Maurice Parturier del 1934, a cura di Françoise Bercé).

[19] *Notes de voyage, Prosper Mérimée*, éd. par P.M. Auzas, Paris, A. Biro 2003; *La route de Mérimée. Correspondances et patrimoine*, I. *L'Ouest de la France*, presentazione di S. Gauvin, Paris 2006; *La route de Mérimée. Correspondance et patrimoine*, éd. par S. Gavin, Paris, Éditions du Huitième Jour 2006.

Le funzioni svolte dagli ispettori in questo periodo furono davvero determinanti nella formazione della disciplina, oltre che nella tutela dei monumenti, e rappresentano un capitolo a sé stante della storia del gusto, che non si può tralasciare in un discorso sull'archeologia medievale ottocentesca, perché furono proprio le loro prese di posizione personali a svolgere una parte essenziale nella selezione dei monumenti da restaurare, o addirittura da de-restaurare, eliminando quei cattivi restauri che lo stesso Mérimée associò alle mutilazioni e ai vandalismi esercitati dai Giacobini durante la Rivoluzione francese.

Va anche sottolineato che questo approccio primo-ottocentesco all'arte medievale si sviluppò nel momento in cui in Europa emergevano con forza i sentimenti di appartenenza nazionale: ogni nazione, già nata o *in fieri*, cercava in quegli anni affannosamente le proprie origini peculiari, e queste non potevano che trovarsi nel Medioevo cristiano. Prima che si manifestasse questa tendenza, dalla quale non fu esente la cultura letteraria e filosofica romantica, ci si era concentrati soprattutto sul passato comune dei popoli europei, vale a dire sul passato romano, imperiale, ma la riscoperta dell'arte medievale permise di distinguere con chiarezza, e persino di codificare, le forme artistiche peculiari e proprie di ciascuna nazione. Pietro Selvatico intervenne già entro il 1843 e il 1847 in questo dibattito[20], e ne fornì poi una prima sintesi nel 1859[21].

Bisogna anche ricordare che in questo contesto di riscoperta del Medioevo l'interesse appassionato per il primo passato cristiano del paese, a livello monumentale o archeologico, fu alimentato da due altri fattori: da un lato, il nuovo cattolicesimo trionfante che condusse alla realizzazione di monumenti neo-medievali, come la basilica di

---

[20] P. Selvatico Estense, *Monumenti cristiani nuovamente illustrati*, «Rivista Europea», n.s., 1/24, 1843, pp. 325-31; Id., *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del medioevo e specialmente in quelle dei X, XI e XII secolo osservazioni*, «Memorie del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 2, 1845, pp. 361-400; Id., *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del medioevo e specialmente in quelle dei X, XI e XII secolo*, «Memorie dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 2, 1845, pp. 361-400; Id., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni, studi di P. Selvatico per servire di guida estetica*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano 1847.

[21] P. Selvatico Estense, *Architettura cristiana*, in *Dizionario universale archeologico-artistico-tecnologico [...] compilato sulle traccie delle più recenti enciclopedie e dei più accreditati scrittori da Luigi Rusconi*, Torino, Favale 1859, I, pp. 227-34.

Fourvière a Lione, e alla messa in scena di programmi iconografici ispirati alle basiliche cristiane italiane, soprattutto quelle di Ravenna e di Roma[22]; e dall'altro, la moltiplicazione dei pellegrinaggi a Roma in correlazione con il crescente interesse per le antichità cristiane da parte degli artisti[23].

Nello stesso periodo si sviluppò inoltre l'idea di una sorta di museo dei monumenti, cioè di un museo di gessi, di copie di pitture e di sculture, necessarie per far comprendere l'arte medievale. In effetti la preoccupazione pedagogica dominava con forza il movimento archeologico del XIX secolo[24]. Il concetto del primo museo di riproduzioni fu messo in piedi da Alexandre Lenoir fin dalla fine del Settecento[25], e si basava sul rifacimento in gesso delle sculture medievali ancora in loco nei contesti d'origine o già staccate e musealizzate[26]. L'idea di musei di riproduzioni ebbe un notevole successo anche nel contesto delle esposizioni universali del XIX secolo[27]. Queste esposizioni erano e sono ancora degli eventi straordinari: si mostravano i progressi conseguiti

---

[22] X. Barral i Altet, *Un aspect du renouveau de la mosaïque en France au XIX^e siècle. La découverte et la restauration des mosaïques médiévales*, «Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes-rendus des séances», 129, 4, 1985, pp. 780-862.

[23] *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin Louis-Millin (1759-1818) entre France et Italie*, Actes du colloque sous la direction d'A.M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hamard, M. Righetti, G. Toscano (Paris, Institut national du patrimoine, 27-28 novembre 2008 et Rome, La Sapienza Universita di Roma, 12-13 décembre 2008), Roma, Campisano 2012; A.M. D'Achille, A. Iacobini, G. Toscano, *Il viaggio disegnato: Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811-1813*, Roma, Campisano Editore 2012.

[24] R. Plana-Mallart, G. Mallet, *Le projet de rénovation et de valorisation du Musée des moulages et les collections d'Art et d'Archéologie de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3*, «In Situ», 17, 2011, <http://insitu.revues.org/880> (janvier 2016); doi: 10.4000/insitu.880.

[25] L. Courajod, *Alexandre Lenoir. Son journal et le musée des Monuments français*, 3 voll., Paris, Honoré Champion 1878-87.

[26] Q. Ladonne, *Les 'sculptures comparées' du palais du Trocadéro*, in *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 8 février-7 mai 1994), Paris, Réunion des Musées nationaux 1994, pp. 100-4.

[27] X. Barral i Altet, *Els museus de reproduccions i d'art aplicat a la indústria*, in *Arts decoratives a Barcelona. Colleccions per a un museu*, Catalogue d'exposition (Palau de la Virreina, septembre 1994-janvier 1995), Barcelona, Ajuntament 1994, pp. 75-6.

in tutti gli ambiti, le scienze, l'arte, la letteratura e le invenzioni di ogni tipo, dall'economia all'industria. Era anche una questione di geografia, perché attraverso le ricche esposizioni coloniali si vantavano le scoperte esotiche. Alcuni oggetti erano trasferiti per l'occasione e mostrati al fine di spiegare l'arte del Rinascimento, del Medioevo o anche l'evoluzione della disciplina[28]. Questi spazi di raccolta di oggetti davano luogo a retrospettive, a sintesi e a cataloghi con finalità didattiche[29].

Nel 1843, lo Stato francese entrò in possesso dell'Hôtel de Cluny a Parigi e della collezione privata di Alexandre du Sommerard, costituendo il fondo iniziale di quello che poi sarebbe divenuto il Musée national du Moyen Âge, museo che fu aperto al pubblico l'anno seguente. Questo luogo di diffusione e di promozione dell'arte medievale aveva come vocazione il mostrare i differenti aspetti del Medioevo e in particolare della vita quotidiana dell'epoca, attraverso gli abiti, le armi, gli utensili o l'arredo, ma anche le opere d'arte. Questo approccio globale alla storia dell'arte come elemento di civilizzazione è proprio degli eruditi ottocenteschi ed è scomparso dalle preoccupazioni degli storici dell'arte del Novecento[30].

In Francia, il movimento di riscoperta del passato medievale fu accompagnato peraltro da un certo numero di iniziative di carattere erudito che contribuirono alla conoscenza del patrimonio nazionale. È proprio in questo periodo, infatti, a séguito del ricompattarsi delle nazioni europee che avevano subito l'onta delle conquiste napoleoniche, e in connessione con la necessità di una riscoperta dei propri caratteri nazionali, che nacquero localmente, in Francia, una cospicua serie di società di eruditi, associazioni formatesi spontaneamente,

---

[28] F. Moly, *L'histoire des expositions d'art médiéval. À propos du colloque de l'École normale supérieure de Pise (15-16 octobre 2004)*, «Cahiers de civilisation médiévale», 48, 2005, pp. 243-350.

[29] A titolo di esempio ricordo *L'Art ancien à l'Exposition nationale belge*, sous la direction de C. de Roddaz, Bruxelles-Paris, Rozez-Didot 1882; *Exposition universelle de 1889. Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs. L'art français rétrospectif au Trocadéro*, sous la direction de L. Gonse, A. de Lostalot, Paris, Le Temps 1889, un'opera che è opportuno paragonare con eventi più recenti come *La France à l'Exposition universelle. Séville 1992. Facettes d'une nation*, sous la direction de R. Debray, Paris, Flammarion 1992. In generale si veda F. Pinot de Villechenon, *Les Expositions universelles*, Paris, PUF 1992.

[30] E. Antoine *et al.*, *Le Musée national du Moyen Âge: Thermes de Cluny*, Paris, Réunion des musées nationaux 2003.

tese a rivendicare per la prima volta l'esigenza di dare al patrimonio medievale e cristiano della Francia un vero e proprio nuovo statuto: non solo opere d'arte, ma opere d'arte che si ponessero come espressione discriminante della specificità culturale e nazionale francese. Da questo punto di vista, la ricerca delle antichità del primo passato cristiano acquisiva un senso molto forte nella definizione delle origini della nazione.

Nei primi decenni dell'Ottocento ogni regione francese si dotò pertanto di una sua società di eruditi[31] (come ad esempio, in Bretagna, la Société archéologique du Finistère, la Societé polymathique du Morbihan, o ancora la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine)[32], uno dei cui compiti essenziali consisteva nell'inventariare il patrimonio monumentale medievale, secondo regole di catalogazione allora ancora da mettere a punto, e di sottolinearne la specificità regionale, come dire tanti piccoli nazionalismi locali confluenti nel grande processo di costruzione della Francia post-napoleonica[33]. Le società di eruditi erano in qualche modo delegate a rappresentare lo Stato in provincia, a rendere nota l'esistenza dei monumenti conservati o scoperti nell'ambito regionale, a rilevare le loro condizioni di conservazione e a determinare la loro appartenenza stilistica, un punto quest'ultimo che fu decisivo nella costruzione delle convenzioni interpretative. Il concetto di 'Romanico', ad esempio, includeva spesso a quell'epoca un primo periodo coincidente con la tarda antichità.

A partire dagli inventari compilati regione per regione, dipartimento amministrativo per dipartimento amministrativo, era poi compito delle istituzioni centrali decidere delle priorità dei lavori da intraprendere e dei finanziamenti da stanziare. Le società erudite produssero in quella fase una solida cultura locale, sostenendo, e non di meno sostanziando, il lavoro delle società nazionali come la Société nationale des Antiquaires de France, e soprattutto la Société française d'archéologie, creata a Caen, in Normandia, nel 1834[34]. Le società di

---

[31] J.-P. Chaline, *Sociabilité et érudition. Les sociétés savantes en France*, Paris, CTHS 1995.

[32] X. Barral i Altet, *La Société Polymathique du Morbihan et la découverte de l'art médiéval*, «Mémoires de la Société Polymathique du Morbihan», 133, 2007, pp. 303-2.

[33] *Histoire des cinq académies*, sous la direction d'H. Amouroux, Paris, Librairie académique Perrin 1995.

[34] F. Deshoulières, *Historique de la Société française d'Archéologie (1834-1934)*,

eruditi nacquero infatti in ogni capoluogo della provincia francese, ad esempio a Poitiers, nel 1818, la Société académique d'agriculture, belles-lettres, sciences et arts (il nome della società è di per sé indicativo dei suoi compiti – agricoltura, lettere e arti messe sullo stesso piano), o a Tolosa, nel 1831, la Société archéologique du Midi de la France[35]. Queste società regionali attirarono ben presto l'attenzione generale della Francia sullo stato precario in cui versavano la maggior parte degli edifici tardo-antichi e medievali, avviandone un indispensabile processo di salvaguardia, tanto più indispensabile dopo le distruzioni operate dai rivoluzionari, e furono proprio gli eruditi locali a contribuire maggiormente al risveglio dell'interesse del paese, dei cittadini e delle autorità, nei confronti dei monumenti della Francia. Fu, ad esempio, la Société académique d'agriculture di Poitiers a pubblicare nel suo bollettino le importantissime scoperte fatte nella chiesa di Saint-Hilaire di quella città.

All'interno di queste società fiorirono straordinarie figure di eruditi, alle quali si devono i principali studi e le più significative azioni di protezione sui monumenti delle antichità cristiane e medievali (come, ancora a Poitiers, il battistero di Saint-Jean). A Tolosa, per non citare che un caso, Alexandre Du Mège fu nominato commissario alle antichità de la Haute-Garonne fin dal 1807, data veramente precoce anche in questo contesto di fioritura culturale, e diede l'avvio a una ricognizione ad ampio raggio sul territorio dipartimentale che si concentrava particolarmente sul Tolosano[36]. Nel 1828, anche a seguito delle campagne di scavo compiute negli anni precedenti (nel 1826 a Martres-Tolosane), Du Mège pubblicò il *Voyage littéraire et archéologique dans le département de Tarn-et-Garonne*; tra il 1850 e il 1853 diresse poi i restauri alla cripta della basilica di Saint-Sernin a Tolosa e si interessò specialmente al sarcofago di Saint-Hilare d'Aude, mentre sulle tematiche legate alle questioni sepolcrali aveva già pubblicato un *Mémoire sur les monuments sépulcraux des chrétiens de Narbonne*[37].

«Congrès archéologique de France», 97, 2, 1935, pp. 9-54

[35] C. Barrera, *Les Sociétés Savantes à Toulouse (1797-1865)*, Toulouse, CTHS 2003.

[36] M. Durliat, *Alexandre Du Mège, Inspecteur des Antiquités de la Haute-Garonne. 1780-1862*, Catalogue d'exposition, Toulouse, Archives Départementales de la Haute-Garonne 1972; Id., *Alexandre Du Mège et les mythes archéologiques à Toulouse dans le premier tiers du XIX^{e} siècle*, «Revue de l'art», 23, 1974, pp. 30-41.

[37] M. Scelles, *À propos de l'*Archaeologie du Département de Tarn-et-Garonne *d'Alexandre Du Mège*, «Bulletin de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne»,

Ma ritorniamo ancora alle società di eruditi. L'anno della fondazione della Société archéologique du Midi, cioè il 1831, nacque anche la Société des Antiquaires de la Morinie, a Saint-Omer, che si prefisse di studiare monumenti oggi famosissimi come la cattedrale di Thérouanne o l'abbazia di Saint-Bertin. Nello stesso periodo fu creata a Digione la Commission des antiquités de la Côte-d'Or, e nel 1832 fece la sua comparsa la Société des sciences naturelles et archéologiques de la Creuse, alla quale seguirono nel 1833 quelle di Blois e Montpellier, e nel 1834 quella di Béziers e a Poitiers la potente Société des Antiquaires de l'Ovest, mentre nel 1836 la Société d'archéologie de la Somme diveniva la Société des Antiquaires de Picardie[38].

Una delle società più autorevoli e destinate ad avere un peso rilevantissimo nello sviluppo dell'archeologia cristiana e medievale fu senza dubbio la Société des Antiquaires de Normandie, fondata a Caen nel 1824, e ispiratasi inizialmente al funzionamento e ai metodi della Società degli Antiquari di Londra. La Societé des Antiquaires de Normandie si diede fin da sùbito, infatti, il compito di scoprire, eventualmente scavare, gli antichi edifici della regione, di segnalarli alla comunità degli studiosi, di sottolinearne l'interesse e di metterli nello stesso tempo al riparo delle ingiurie del tempo e degli uomini. Suo promotore fu Arcisse de Caumont, a ragione considerato il vero fondatore dell'archeologia medievale francese.

Originario della Normandia, Arcisse de Caumont (1801-1873) è uno dei personaggi fondamentali nella determinazione degli elementi di studio del patrimonio monumentale cristiano e medievale della Francia ottocentesca, per le sue proposte di periodizzazione e per la precisa definizione degli elementi strutturali degli edifici[39]. Caumont fondò anche la Société française d'archéologie, destinata a diffondere la conoscenza dei monumenti storici attraverso la rivista «Bulletin monumental», fondata nel 1835, e i «Congrès archéologiques de France», nei quali fin dall'istituzione furono raccolti gli interventi tenuti all'assemblea generale annuale. Dal 1834, il Congresso si riu-

110, 1985, pp. 129-32; *Toulouse et l'art médiéval de 1830 à 1870*, Catalogue d'exposition (Toulouse, 1982-83), Toulouse, Imprimerie municipale 1982.

[38] H. Carnoy, *Dictionnaire biographique des membres des sociétés savantes*, Paris, Imprimerie de l'Armonal français 1895.

[39] *Arcisse de Caumont (1801-1873), érudit normand et fondateur de l'archéologie française*, Actes du colloque international (Caen, 2001), sous la direction de V. Juhel, Rouen, Caen, Société des Antiquaires de Normandie 2004.

nisce infatti regolarmente, ogni anno, in una diversa regione della Francia, allo scopo di fare un bilancio dei monumenti lì conservati, e di studiarli monograficamente. E dal 1834 ogni regione della Francia ha assistito allo svolgimento di almeno due o tre congressi archeologici. Così, consultando i relativi volumi si possono seguire i progressi e lo stato di avanzamento delle conoscenze archeologiche su una data regione, e questo per più di un secolo e mezzo, e si può così rintracciare la storia della conservazione degli edifici, ma si possono anche costatare i cambiamenti nella nostra maniera di avvicinarci ai monumenti cristiani, tardo-antichi e medievali.

Accanto all'attività nelle società erudite, Arcisse de Caumont pubblicò una serie di opere fondamentali nella storia della disciplina in Francia. Nel 1824 usciva l'*Essai sur l'architecture religieuse en France*, nel quale si ponevano le basi per una classificazione cronologica dei monumenti; a questo primo intervento specialistico seguirono poi il *Cours d'antiquités monumentales*, apparso in 7 volumi dal 1830 al 1841; e nel 1830 il non meno celebre *Abécédaire ou rudiments d'archéologie*, un manuale, più volte riedito nel corso dell'Ottocento, accessibile anche ai non specialisti, che a quest'epoca erano molti, visto che la disciplina era appena in fase di formazione. L'*Abecedario* intendeva definire cos'è l'arte cristiana, compilare un repertorio del vocabolario architettonico, classificare seguendo l'ordine di apparizione dei diversi caratteri costitutivi dell'architettura, ed infine distinguere le varietà regionali. Si trattò del primo rilevante sforzo di creare una sintesi personale a partire dall'osservazione dei monumenti e dallo sviluppo delle loro forme.

A sua volta, il volume intitolato *Archéologie des écoles primaires*, pubblicato da Caumont nel 1868, considerava come ormai acquisito il presupposto che l'architettura romanica, ritenuta nascere sul finire dell'Impero romano d'Occidente, si dividesse in due fasi: un romanico primitivo, situato tra il V e l'XI secolo, e un romanico secondario, nell'XI e nel XII secolo. De Caumont indicava chiaramente come le basiliche cristiane fossero state modellate sulle basiliche imperiali destinate a scopi giudiziari o commerciali. La pagina che Arcisse de Caumont dedica a questo tema è una delle più celebri dell'archeologia cristiana francese. Non si trattava tanto dell'espressione di un'idea originale sulla nascita della basilica cristiana, visto che il rapporto tra la struttura architettonica delle prime basiliche cristiane e quella delle basiliche romane era già stato individuato da molto tempo (*in primis*, da Leon Battista Alberti), ma si trattava di una nuova proposizione di idee che non erano mai circolate al di fuori degli ambienti letterari ed

eruditi dei secoli precedenti all'Ottocento, e che ora venivano messe a disposizione di tutti, in una nuova concezione di tutela generalizzata e soprattutto nazionale e identitaria delle opere d'arte paleo-cristiane e medievali.

Accanto al «Bulletin monumental», creato come accennavo come organo della Société française d'archéologie, si affiancarono in questi anni altre pubblicazioni periodiche. Nel 1844 apparvero gli «Annales archéologiques», fondati da Adolphe-Napoléon Didron (personalità sulla quale ritornerò più avanti, già redattore del «Bulletin archéologique du Comité historique des arts et monuments»), una rivista nata soprattutto con lo scopo di aprire una tribuna ai dibattiti contraddittori che l'archeologia suscitava nei contesti colti dell'epoca. Nello stesso anno apparve la «Révue archéologique», il cui sottotitolo era *Recueil de documents et mémoires relatifs à l'étude des monuments et à la philologie de l'Antiquité et du Moyen Age*. Ma questa nuova rivista, che si orientò rapidamente verso le antichità greco-romane, lasciando il campo cristiano e medievale quasi in esclusiva agli «Annales archéologiques», si propose comunque di dare un'adeguata attenzione all'archeologia cristiana, che da qualche anno era ormai al centro di interessanti ricerche.

La crescente attenzione per le arti cristiane condusse poi alla pubblicazione della «Revue de l'art chrétien», diretta dall'abate Jules Corblet, mentre, a partire da un diverso contesto formativo e interpretativo, Charles Blanc fondava la «Gazette des Beaux-Arts», nella quale, almeno agli inizi, l'archeologia cristiana era presente nelle sue valenze monumentali[40]. E se le riviste regionali davano la priorità alle scoperte e alle discussioni locali, le riviste nazionali, grazie alla loro regolare periodicità, contribuirono notevolmente ad ampliare l'interesse per l'archeologia cristiana e medievale, e questo non senza uno sguardo rivolto all'Italia.

La componente italiana nei primi studi sui monumenti cristiani della Francia non è stata mai messa molto in rilievo, e ciò mi sembra dovuto alla differenza in numero e in qualità dei monumenti conservatisi nei due paesi. Più sopra ho già accennato all'attenzione per i primi monumenti dell'Italia cristiana da parte sia degli eruditi che degli artisti destinati a soggiornare nella Penisola. Non solo, infatti, i manuali di archeologia a uso degli ecclesiastici, dei quali parlerò di qui a un momento, erano molto attenti alle scoperte di Roma e soprattutto a quelle delle

[40] L'opera fondamentale di Charles Blanc è la *Grammaire des arts du dessin*, Paris, J. Renouard 1867.

catacombe, ma in modo più generale gli eruditi francesi, come Daniel Ramée nel suo manuale del 1843, o Henry Barbet de Jouy nel suo volume sui mosaici romani del 1857, contribuirono a diffondere l'importanza dei monumenti italiani nello studio di quelli della Francia.

J. Durand lo fece per i mosaici pavimentali nel 1855 e, durante la seconda metà del secolo, mentre la *Roma sotterranea* di De Rossi era letta con passione in Francia, E. Müntz e E. Gerspach illustravano i mosaici cristiani ancor prima che l'opera di De Rossi sui mosaici delle chiese di Roma conoscesse un'ampia diffusione. Questo interesse per l'archeologia cristiana italiana portò alla presentazione, nel contesto dell'Esposizione Universale di Parigi del 1867, di una galleria di catacombe ricostituita nello stand pontificale e diffusamente commentata sulla stampa dell'epoca.

Alla Société française d'archéologie e alla sua maniera di affrontare i monumenti, promossa e diffusa da Arcisse de Caumont, si era contrapposta, a Parigi, l'École des chartes, che fin dalla sua nascita, nel 1821, ebbe il compito di preparare alla carriera di archivisti-paleografi e di direttori dei servizi d'archivio. All'interno di questa scuola, Jules Quicherat istituì, nel 1847, un insegnamento di archeologia monumentale che segnò un avanzamento della posizione di Arcisse de Caumont e nello stesso tempo un'opposizione. Questo nuovo approccio era fondato infatti sull'osservazione monumentale e sui caratteri propri della costruzione applicati a ciascun edificio, ma anche e soprattutto sullo studio di documenti e di fonti testuali che permettessero di proporre datazioni e classificazioni. La differenza di concezione tra la Société française d'archéologie e l'École des chartes ha continuato a sussistere per l'intero Novecento, spesso vedendo gli studiosi in contrasto sulle datazioni dei monumenti. Al centro di questo dibattito vi è in effetti una divergenza di finalità pedagogiche, e non si può ignorare che le ricerche di Arcisse de Caumont erano destinate a un più largo pubblico, mentre quelle di Jules Quicherat si rivolgevano all'insegnamento più specialistico, a coloro che erano delegati alla conservazione e alla salvaguardia del patrimonio. Mi pare anche importante sottolineare che la creazione di una cattedra di archeologia cristiana all'École des chartes interveniva a sopperire alla mancanza di insegnamento pubblico, laico, di questa disciplina, non tanto in opposizione quanto in maniera complementare a ciò che da tempo si verificava negli ambienti del clero francese[41].

---

[41] J. Quicherat, *Melanges d'archeologie et d'histoire*, Paris, A. Picard 1885-86.

L'ampliarsi dell'interesse per il Medioevo e l'entusiasmo, oserei dire popolare, che si generò a séguito delle prime riscoperte sollecitarono da più parti la creazione di cattedre di archeologia, al fine di vincere quella che si riteneva la principale causa delle distruzioni e dei danneggiamenti dei monumenti, vale a dire l'incultura e l'ignoranza del valore, anche storico, degli antichi monumenti cristiani. D'altro canto, inoltre, coscienti che la spiegazione dei monumenti poteva contribuire alla propagazione del cristianesimo, molti vescovi francesi decisero di promuovere l'istituzione di cattedre di insegnamento dell'archeologia cristiana nei seminari della nazione. Da parte loro, membri autorevoli e colti del clero francese si resero poi responsabili della redazione di veri e propri manuali di archeologia cristiana destinati all'insegnamento nei seminari, contribuendo in tal modo in maniera decisiva alla riscoperta dell'arte medievale. Nell'Ottocento, infatti, la maggior parte dei monumenti medievali conosciuti, studiati e tutelati, erano edifici religiosi e la loro cura quotidiana incombeva appunto sui membri del clero.

Poiché la conservazione implica conoscenza e apprezzamento dell'importanza artistica di un monumento, sembrò indispensabile alle gerarchie ecclesiastiche francesi che, anche dal punto di vista delle loro precipue funzioni, i membri del clero fossero in grado di spiegare il cristianesimo attraverso i monumenti religiosi. Ci si rese allora conto che, per far amare e comprendere l'arte cristiana, era indispensabile prima di tutto studiarla e poi formare coloro che dovevano insegnarla. Questa presa di coscienza produsse, negli anni Quaranta dell'Ottocento, un movimento clericale che rivendicò, rispetto alle iniziative laiche, il diritto di illustrare, senza mediazioni e con i propri strumenti teorici, i monumenti religiosi della Francia, con l'ausilio di strumenti interpretativi appositamente messi a punto a questo scopo: mi riferisco alla pubblicazione dei primi manuali di archeologia cristiana redatti dal clero per il clero.

La creazione di cattedre di archeologia cristiana nei seminari e la concomitante redazione e apparizione di manuali per lo studio rispondeva a più di uno scopo: innanzitutto, attraverso l'insegnamento dell'archeologia si contribuiva a formare il clero in materia di storia del cristianesimo; in quest'ottica pedagogica, l'archeologia avrebbe dovuto fornire al clero testimonianze irrinunciabili della diffusione del cristianesimo in Europa e nel mondo, tanto da arrivare a definire l'archeologia cristiana come lo studio della storia ecclesiastica attraverso i monumenti[42]. In secondo luogo, l'insegnamento dell'archeologia cristiana era sollecitato

[42] A. de Marsy, *Les cours d'archéologie dans les Grands Séminaires et la conserva-*

dal fatto che l'archeologia religiosa era stata elevata dai laici al rango di scienza riconosciuta. Nel 1851 così scriveva a tal riguardo l'abate Léon-Nicolas Godard, professore di storia ecclesiastica e di archeologia nel grande seminario di Langres: «Io dico che l'archeologia è alla moda. Evviva! Sì ma è proprio questo che la rende pericolosa. Ognuno ha la sua piccola dose di idee superficiali, la sua opinione, e pretende di applicarla. … Dappertutto gli antiquari si insinuano nei segreti delle arti cristiane, esplorando le nostre chiese dalle profondità delle cripte fino alla sommità dei campanili; dappertutto accademie e congressi scientifici rendono l'archeologia non solo una scienza importante ma una scienza alla moda. Ecco che il clero sarà sorpassato se il zelo che manifesta non lo infiammerà ancor di più»[43].

Di fatto, infine, l'insegnamento di archeologia cristiana nei seminari cercava di trovare un ancoraggio regionale in opposizione al carattere troppo generale, o se si vuole, al contrario, al carattere troppo normanno degli scritti di Arcisse de Caumont. L'abate Marie-Joseph Brune, professore al seminario di Rennes e autore di un manuale di archeologia monumentale contenente un supplemento dedicato ai monumenti della regione bretone, insisteva nel 1846 sulla necessità di fondare i princìpi della disciplina sulle particolarità territoriali, tanto che fu proprio lui a stendere l'inventario del patrimonio religioso dell'Ille-et-Vilaine[44]. Qualche anno dopo, il canonico Edmond-Henri Reusens ribadiva il medesimo concetto nei suoi *Elements d'archéologie chrétienne* (apparso tra il 1871 e il 1878), pubblicato come libro di testo per l'università cattolica di Lovanio e nel quale non a caso l'autore poneva l'accento sullo studio delle antichità religiose del Belgio e sull'esigenza di dare la preferenza nelle illustrazioni ai monumenti nazionali.

Le pubblicazioni a stampa a uso dei seminari costituirono l'aspetto più evidente di questa tendenza, il cui più celebre esponente fu senz'altro l'abate Jean-Jacques Bourassé (1813-1872), professore al piccolo seminario di Tours fin dal 1835 e promotore di uno dei primi corsi di insegnamento di archeologia cristiana della Francia[45]. Fu lui peraltro

tion des objets d'art dans les édifices religieux, «Bulletin monumental», 51, 1885, pp. 601-10.

[43] *Programme du cours d'archéologie professé par M. l'abbé Godard*, «Bulletin monumental», 12, 1847, pp. 570-6.

[44] J. Brune, *Résumé du cours d'archéologie professé au séminaire de Rennes, suivi de notices historiques et descriptives sur les principaux monuments religieux du diocèse*, Rennes, Anciennes librairies Vatar et Jausions 1846.

[45] Abbé J.-J. Bourassé, *Archéologie chrétienne, ou Précis de l'histoire des monu-*

a redigere, il 2 luglio 1840, la nota circolare arcivescovile sulla conservazione ed il restauro degli edifici sacri, su richiesta dell'arcivescovo di Tours, che si diede poi da fare per diffonderla tra il clero. Influenzato e ispirato fortemente dal metodo e dalle classificazioni adottate da Arcisse de Caumont, Bourassé pubblicò nel 1841 un volume fondamentale in questo campo di studi, ovvero l'*Archéologie chrétienne ou précis de l'histoire des monuments religieux du Moyen Age*. Nel suo manuale così scriveva: «Noi condividiamo le divisioni stabilite da Monsieur Arcisse de Caumont, perché esse sono ben circoscritte, ben determinate, perfettamente caratterizzate, come avremo occasione di convincerci in seguito, e sono generalmente accettate dagli uomini versati nello studio dell'archeologia». Il tema del restauro e della manutenzione degli edifici trovava in questo manuale una parte di rilievo, traendo linfa dai progressi delle tecniche, ma non mancavano indicazioni sui mezzi e le modalità per costruire una piccola cappella o per aggiungere una sacrestia: più di ogni altra cosa l'abate insegnava infatti come fare correttamente dell'arte religiosa nell'Ottocento.

Sulla scia del metodo applicato da Bourassé, analoghi manuali di archeologia monumentale furono allora pubblicati in ogni grande città di provincia che possedesse un seminario importante. Queste opere mettono di frequente l'accento sull'interpretazione religiosa dei monumenti tardo-antichi e medievali che si prestavano particolarmente bene all'illustrazione dei valori del cristianesimo. A tal proposito, anche l'abate Joseph Gareiso (1805-1885) così scriveva:

I monumenti del Medioevo… ci appartengono! Sono i nostri antenati che li hanno elevati! Essi fanno la gloria della nostra patria! [...] I nostri padri sono venuti a pregare su queste pietre che noi calpestiamo ancora sotto i nostri piedi [...]. Ecco quel che ricordano i monumenti religiosi del Medioevo, questi templi del cristianesimo! Religione di tutta carità, di poesia, di scienza, di civilizzazione e di vera libertà!! E sono questi monumenti sacri che noi abbiamo imparato a disprezzare, a guardare come opere di ignoranza, di superstizione e di cattivo gusto! Questi monumenti che, se anche fossero così penosi dal punto di vista artistico come hanno voluto farci credere, dovrebbero esserci ancora infinitamente cari per le loro memorie religiose e per le loro tradizioni

ments religieux du Moyen Âge, Tours, Mame 1841; Id., *Les Cathédrales de France*, Tours, Mame et C.ie 1843; Id., *Les Plus Belles Églises du monde*, Tours, A. Mame 1857; Id., *Recherches historiques et archéologiques sur les églises romaines en Touraine*, Tours, Ladevèze 1869.

storiche e nazionali! C'è tutto da guadagnare, fortunatamente, in questo culto d'amore che noi professiamo alle nostre vecchie basiliche: l'arte, la religione e il sentimento nazionale[46].

La *querelle* tra religiosi e laici nello studio dell'arte cristiana meriterebbe naturalmente una trattazione a se stante, per le implicazioni culturali che sottende. Ma vorrei almeno ricordare quanto scrivere François Guizot nel 1837:

Lo studio dei monumenti religiosi ha rianimato presso di noi il sentimento e il gusto dell'arte cristiana. Questo sentimento si è presto volto a profitto dello stesso cristianesimo. Imparando a comprendere e ad ammirare le nostre chiese, ci si è avvicinati alla fede che quelle chiese ha elevato. Certo è un ritorno un po' futile alla religione, ma comunque sincero e che non bisogna trascurare. L'arte restituisce così alla religione qualcosa di ciò che ha già ricevuto[47].

In questo contesto di studi e di approcci all'arte medievale, non posso però ignorare il ruolo che a un certo punto assunsero i primi manuali di iconografia. Lo studio dell'iconografia medievale in quanto studio del significato delle immagini, dell'identificazione e della classificazione dei temi delle opere d'arte risale infatti anch'esso al primo Ottocento, e la Francia vi svolge un ruolo assolutamente non secondario. Il merito di aver attirato l'interesse degli eruditi sugli studi di iconografia cristiana spetta interamente ad Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867), che nei suoi «Annales archéologiques» si consacrò allo studio del simbolismo religioso: non solo volle integrare l'iconografia all'insieme degli studi d'archeologia medievale, ma soprattutto desiderò contribuire alla comprensione delle origini dell'arte cristiana e dei suoi effetti fino al presente e persino all'avvenire. Nel 1836 Didron pubblicò l'*Histoire de l'art par les monuments*, nel 1841 redasse le sue *Instructions sur l'iconographie chrétienne*, nel 1843 la sua *Iconographie*

[46] J. Gareiso, *L'Archéologue chrétien ou Cours élémentaire d'archéologie catholique à l'usage du clergé*, Nîmes, Soustelle-Gaude 1852; X. Barral i Altet, *Au cœur d'une vision nouvelle de l'art roman: la cathédrale de Nîmes au XIX^{e} siècle*, in *9^{e} centenaire de la cathédrale de Nîmes (1096-1996)*, Nîmes, Évêché de Nîmes 1997, pp. 53-74; Id., *L'abbé Joseph Gareiso; l'architecture au Séminaire,* «Bulletin de l'art chrétien», 97, 1997, pp. 19-23.

[47] F. Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, 8 voll., Paris, M. Lévy frères 1858-61; L. Theis, *Francois Guizot*, Paris, Fayard 2008.

chrétienne, histoire de Dieu (un volume di circa 600 pagine); nel 1845 pubblicò l'edizione francese del *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, la celebre guida bizantina di pittura. Nei testi di Didron la tarda antichità appariva esclusivamente a proposito delle origini cristiane di certe immagini che avevano conosciuto ampia diffusione nel Medioevo europeo[48].

All'approccio iconografico di Didron e alla sua interpretazione globale dei simboli cristiani fecero esplicito riferimento prima l'abate Jean Oudin, nel suo *Manuel d'archéologie religieuse, civile et militaire*, che nel 1860 era già alla quarta edizione, poi l'abate Jules Corblet, che ho già citato più sopra, nella «Revue de l'art chretien» da lui stesso fondata, oltre che nel *Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne* (1877). Gli orientamenti della «Revue de l'art chretien» furono riuniti in un volume, apparso poco prima della fine del secolo, dal segretario della rivista Louis Cloquet, con il titolo *Elements d'iconographie chrétienne, types symboliques* (1890). Nel frattempo, nel 1870, l'abate Charles-Auguste Auber pubblicava la sua *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, mentre tra il 1847 e il 1874 i padri Charles Cahier e Arthur Martin intraprendevano un'opera enciclopedica sull'iconografia dei santi. La priorità che padre Cahier aveva dato alle immagini classificate secondo una prospettiva storica gli permise di mettere insieme un immenso schedario iconografico del quale solo una minima parte fu edita nelle sue *Caractéristiques des saints*. Per il suo spirito enciclopedico, padre Cahier introdusse le grandi iniziative editoriali che segnarono l'ultimo quarto del secolo e che sfociarono nel 1890 nel trattato di iconografia di Xavier Barbier de Montault[49].

In confronto con questi pionieri dell'iconografia cristiana, alla fine

---

[48] C. Brisac, J.-M. Leniaud, *Adolphe-Napoléon Didron ou les media au service de l'art chrétien*, «Revue de l'Art», 77, 1987, pp. 33-42.

[49] Cfr. rispettivamente J. Oudin, *Manuel d'archéologie religieuse, civile et militaire*, Bourron, chez l'auteur 1841; J. Corblet, *Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne*, Paris, J. Baur 1877; L. Cloquet, *Éléments d'iconographie chrétienne, types symboliques*, Lille, Desclée, De Brouwer et Cie 1890; C.-A. Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, 4 voll., Paris, A. Franck; Poitiers, A. Dupré 1870-71; C. Cahier, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire énumérées et expliquées*, 2 voll., Paris, Poussielgue frères 1867; X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, 2 voll., Paris, L. Vivès 1890.

del secolo, l'opera di Émile Mâle (1862-1954) appare profondamente innovatrice. Fu Mâle, infatti, a pubblicare, nel 1898, la prima sintesi sull'arte religiosa del XIII secolo in Francia, ricercando nelle opere d'arte il riflesso del pensiero medievale, mentre nel 1922 appariva la sua opera sul XII secolo. Mâle conosceva bene l'Italia e i suoi primi monumenti cristiani ancor prima di divenire nel 1923 direttore dell'École française de Rome, come successore di Monsignor Duchesne, e dove restò fino al 1937[50]. In Francia, il lavoro di Mâle costituisce uno dei pilastri della conoscenza dell'iconografia medievale. Attraverso lo studio dell'iconografia cristiana e del significato simbolico-religioso delle immagini medievali, egli si propose di sintetizzare la storia del pensiero religioso dal XII al XV secolo, ben consapevole dello scarto che si era venuto a creare tra la cultura religiosa e artistica del Medioevo francese e la Francia secolare nella quale si trovava a vivere. Incaricato nel 1905 di tenere la cattedra universitaria di storia dell'arte cristiana alla Sorbona (poi trasformata in cattedra di storia dell'arte medievale nel 1912), dal 1906 al 1923 continuò ininterrottamente le ricerche intraprese alla fine del secolo precedente, puntualizzando il suo approccio allo studio delle immagini e dichiarando espressamente il suo debito nei confronti degli iconografi che lo avevano preceduto in questo campo di studio: Adolphe-Napoléon Didron, prima di tutto, ma anche Charles Cahier (1807-1872) e Arthur Martin (1801-1856), che pure si erano limitati a identificare, classificare ed elencare i simboli senza nessuna pretesa di sistematicità.

Al contrario dei suoi presunti modelli intellettuali, Mâle, non appartenente al clero ma cattolico fervente tanto quanto i suoi illustri predecessori, inserì lo studio delle iconografie nel più ampio contesto culturale e religioso che le aveva prodotte, individuando esplicitamente «le forze generatrici della società medievale nel campo del dogma e della teologia cristiani, [e impegnandosi nel contempo a] ricomporre e illustrare i legami andati "perduti" tra i testi teologici e le loro trasposizioni visibili»[51]. Al centro della sua interpretazione vi era infatti sottesa l'idea che le immagini costituissero il diretto corrispettivo visuale dei testi e dei dogmi del cristianesimo e che come tali dovevano esser lette.

---

[50] Su Émile Mâle si veda ora *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*, Roma, Ecole française de Rome 2005.

[51] K. Brush, *La storia dell'arte medievale: Goldschmidt, Vöge, Toesca, Mâle e Porter*, in *Arte e storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino, G. Einaudi 2004, pp. 229-52: 246.

L'arte cristiana appariva così come «une écriture sacrée», una scrittura sacra, suscettibile di essere posta esattamente sullo stesso piano delle vere e proprie scritture sacre. L'interpretazione che ne emergeva svalutava il ruolo giocato dagli artisti nella creazione e nella diffusione delle iconografie religiose e assegnava ai teologi un ruolo essenziale nell'elaborazione delle immagini, un concetto a lungo messo da parte nel corso del Novecento, in quanto ritenuto frutto della religiosità dello studioso, ma sulla cui validità penso che si dovrebbe tornare a riflettere. Mâle rappresenta per l'iconografia ciò che Jean Hubert rappresenterà, vent'anni dopo, per l'archeologia cristiana: il passaggio dall'Ottocento al Novecento nella disciplina qui in esame.

Non si può ignorare, però, che l'interpretazione di Mâle rivelava anche un non celato sentimento nazionalistico: l'egemonia culturale del Medioevo francese rimbalzava dalle sue pagine quasi come un'arma bellica contro l'umiliazione subìta dalla Francia nel conflitto franco-prussiano. Le arti visive cristiane si ponevano in tal modo come l'espressione più viva e sincera del passato medievale della nazione francese, tanto da indurre Mâle a non poche anticipazioni cronologiche, finalizzate a datare l'arte cristiana francese prima di quella prodotta in altri territori dell'Europa. Più tardi, in questo campo di studi, Louis Réau (1881-1961) pubblicò un repertorio di iconografia cristiana in sei volumi, apparsi tra il 1955 e il 1959, purtroppo del tutto insufficiente rispetto alle grandi imprese tedesche che dal XIX secolo hanno contribuito a costruire dei cataloghi di immagini e iconografie riuniti in numerosi dizionari. Dopo Réau, bisognerà attendere il 2003 per vedere pubblicato, in Francia, un nuovo dizionario generale di iconografia[52].

Nel frattempo, nella seconda metà dell'Ottocento, fecero la loro comparsa una serie di dizionari destinati ad avere lunga fortuna, primo tra tutti il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* di Éugène-Emmanuel Viollet-le-Duc edito tra il 1854 e il 1868. Si tratta di un testo capitale per lo sviluppo dell'archeologia monumentale del Medioevo. Poco interessato alla tarda antichità, Viollet-le-Duc

---

[52] Su diverse personalità citate nel presente articolo si può consultare, con bibliografia, X. Barral i Altet, s.v. *Cabrol (Fernand)*, *Didron (Adolphe-Napoléon)*, *Mâle (Émile)*, *Montfaucon (Bernard de)*, *Panofsky (Erwin)*, *Réau (Louis)*, *Saxl (Fritz)*, *Warburg (Aby)*, in *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2003, pp. 168-9, 254-6, 524-6, 586-7, 648-50, 659-63, 720-2, 770-1, 853-5.

riteneva che non restasse molto di quell'epoca e del primo Medioevo cristiano: «Quando i barbari fecero irruzione nelle Gallie, il suolo era ricoperto di monumenti romani», scriveva lo studioso, aggiungendo che «furono necessari tre secoli per cancellare le tradizioni romane». I pochi frammenti superstiti del VI o del VII secolo non sarebbero, dunque, che pallidi riflessi dell'arte romana, spesso ridotti a resti abbandonati alla rinfusa. Nessun carattere particolare avrebbe caratterizzato le costruzioni di quel periodo, che gli davano l'idea della decadenza di un popolo piuttosto che della sua infanzia.

Negli stessi anni appariva il *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* redatto dall'abate J.-A. Martigny, come complemento di tema cristiano del monumentale *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* di Charles Daremberg e Edmond Saglio (1877-1919). Si tratta di un'opera nella quale si riflettevano sia i precedenti studi di iconografia cristiana, sia i risultati delle inquietudini interpretative di Viollet-le-Duc. Finalità principale del testo era studiare i costumi dei primi cristiani, i monumenti figurativi ed infine l'abbigliamento e l'arredo, in un arco cronologico che andava da Roma al Medioevo. Nato appunto come un volume complementare, la sua importanza e la sua mole consigliarono però di pubblicarlo a parte, come opera autonoma. In esso, l'archeologia cristiana è vista come una scienza che non si deve limitare a descrivere e a spiegare i monumenti e le opere cristiane, ma che deve avere una doppia utilità, storica e dogmatica, in quanto guida, la più sicura e la più fedele per lo storico delle origini del cristianesimo. Nell'edizione apparsa nel 1877 vi si trovano numerosi riferimenti alla bibliografia più aggiornata, per esempio sulle catacombe romane e sull'archeologia funeraria. Non a caso quest'opera funse da modello per l'inglese *Dictionary of Christian Antiquities*, pubblicato a Londra in due volumi nel 1875, e pare che non sia stato estraneo alla pubblicazione della *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer* di Franz Xaver Kraus, edita a Fribourg-en-Brisgau tra il 1882 e il 1886.

Si deve poi ricordare come la tradizione di studi inaugurata dal padre Charles Cahier fu poi ripresa da Charles Rohault de Fleury nei 18 volumi delle sue due grandi serie iconografiche dal titolo *La messe, étude archéologique sur ses monuments* (8 voll., 1883-89) e *Archéologie chrétienne: les saints de la messe et leurs monuments* (10 voll., 1893-1900). Queste e altre imprese erudite della fine del secolo approdarono infine nel *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* pubblicato a partire dal 1907 dal solo Dom Fernard Cabrol, poi con l'aiuto di Henri Leclercq e dal 1948 di Henri-Irenée Marrou. In questo contesto di studi, un ruolo importante svolse anche il *Dictionnaire d'histoire et*

de géographie ecclésiastique pubblicato da A. Baudrillart, A. Vogt e U. Rouziés a partire dal 1912.

Ma l'archeologia in quanto studio dei monumenti cristiani della Francia è stata anche il risultato di un'azione individuale, spesso epica, portata avanti da personalità isolate come Théodore Vacquer (1824-1899) a Parigi, o l'abate Cochet (1812-1875) in Normandia[53], o l'abate Cahour (1812-1901) e il canonico Durville (1853-1943) a Nantes. Questo movimento non si limitò alla Francia[54]. Sulla linea degli ecclesiastici archeologi si pose anche il padre Camille de La Croix (1831-1911) a Poitiers. Nato a Tournai, formatosi a Vannes, entrò nel noviziato della Compagnia di Gesù a Issenheim nel 1854. Divenuto prete a Parigi nel 1864, si trasferì a Poitiers per insegnare musica nel Collegio di Saint-Joseph. La sua vocazione d'archeologo sembra risalire al 1877, cioè al momento in cui fu incaricato di realizzare una cappa ricamata d'oro nello stile del XII secolo, al fine di farne dono al papa Pio IX. Avviando uno studio preparatorio per dare all'oggetto un'adeguata iconografia, padre de La Croix studiò con attenzione il gusto medievale, immaginando infine un'immagine con il Cristo trionfatore sugli dei dell'Olimpo, mentre tutti santi innalzavano le loro chiese sui templi distrutti dei pagani. Alla fine dell'anno 1877, fece delle scoperte che attirarono l'attenzione di tutto il mondo erudito: per prima cosa, identificò l'abitazione di sant'Ilario di Poitiers, e poi scoprì le terme della città, che presentò l'anno seguente al Congrès archéologique de France. Nel 1878 eseguì gli scavi dell'antica chiesa di Saint-Savin a Poitiers, nel 1879 la cripta di Nouaillé, e la necropoli e il *martyrium* delle Dunes a Poitiers, e le sue eccezionali scoperte continuarono così fino al 1901[55].

L'apporto di de La Croix allo studio della tarda antichità e del primo

---

[53] *La Normandie souterraine. L'abbé Cochet et l'archéologie au XIX^e^ siècle*, Rouen, Musée départemental des Antiquités 1975, e B. Lemperier, *Le centenaire de la mort de l'Abbé Cochet*, in Actes du 100^e^ Congrès national des sociétés savantes (Paris, 1975), Paris, Bibliothèque nationale 1978, pp. 355-66.

[54] X. Barral i Altet, *Els eclesiàstics arqueòlegs a Catalunya*, in *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800,* Barcelona, Fundació «La Caixa» 1986, I, pp. 76-103; Id., *Catolicisme i nacionalisme. El primer manual català d'arqueologia*, «Quaderns d'estudis medievals», 7, 1988, pp. 7-21.

[55] M. Rérolle, *L'œuvre archéologique de Camille de la Croix, discours prononcé à la séance publique du 15 janvier 1978*, «Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers», 14, 1978, pp. 321-49.

Medioevo fu davvero rilevante. Sorprende ancora la chiarezza di certe sue affermazioni, come quella relativa all'arte merovingia, che non sarebbe stata propria soltanto del popolo che nel V secolo invase la Gallia, ma avrebbe manifestato riassunti di elementi comuni a tutte le razze indo-germaniche o indo-europee che ebbero la loro culla in Oriente. Tuttavia a tal riguardo, scriveva de La Croix, sarebbe opportuno distinguere tra arte industriale e arte architettonica, l'una appartenente ai popoli invasori e l'altra null'altro che una continuazione delle tradizioni romane, sia pure degenerate, perpetuatesi attraverso le corporazioni di artigiani. Le relazioni intellettuali che questo erudito strinse con altre importanti personalità dell'archeologia cristiana meriterebbero uno studio a sé stante. Con padre de La Croix si può dire che assistiamo in Francia alla nascita dell'archeologia moderna, anzi possiamo dire che con la sua attività di archeologo entriamo ormai in pieno XX secolo. La storia dell'archeologia della tarda antichità nel corso del Novecento è stata ampiamente preparata da tutti questi percorsi paralleli, convergenti e persino contradditori che ho cercato di ricordare finora[56].

Prima della Prima guerra mondiale, in effetti, l'archeologia tardoantica e lo studio dell'arte medievale avevano preso, in Francia, due strade parallele e fortemente distinte l'una dall'altra: da un lato, l'archeologia monumentale e paleo-cristiana; dall'altro, l'archeologia funeraria del periodo merovingio, fondata sull'esplorazione delle tombe e degli arredi. Ogni disciplina ha la sua storia, ed è giusto riconoscere il ruolo dei pionieri, anche se in Francia la storia degli studi sulla tarda antichità si confonde talora con gli studi sulle antichità gallo-romane, talora con gli studi medievali. In ogni caso, la disciplina si è forgiata lentamente, sebbene l'originalità sia stata messa più spesso in valore sul versante merovingio che su quello paleo-cristiano.

Vorrei ora ritornare sul tema del nazionalismo e dell'influsso che i contesti politici tra Ottocento e primo Novecento ebbero sullo sviluppo dell'arte medievale. Per esempio, si tenga conto che durante l'intero Ottocento lo studio dell'arte cosiddetta romanica è stato sempre al servizio delle ideologie politiche nazionalistiche. Conseguenza di questo atteggiamento è stata la determinazione di concetti sull'arte romanica che ancora oggi sono considerati costitutivi di questa stagione artistica, ma che in verità riposano su idee elaborate al fine di

---

[56] *Des bénédictins érudits aux prêtres régionalistes*, Actes du colloque (Montpellier, 1983), «Revue d'histoire de l'Eglise de France», 71/186, 1985.

nutrire ambizioni puramente politiche. La riscoperta dell'arte romanica all'inizio dell'Ottocento fu infatti fortemente legata all'emergere di nazionalismi che, per puntellare le loro teorie, cercarono di dimostrare che la propria arte medievale era diversa da quella delle regioni e dei paesi vicini. Questo movimento si pose, come accennavo all'inizio di queste riflessioni, in contrapposizione al Neoclassicismo, periodo durante il quale tutta l'Europa occidentale, nell'imitare l'antichità classica e romana, aveva recuperato un'unità simile a quella rinascimentale. In séguito, ogni nazione volle le proprie origini volgendosi allora verso il momento in cui, in Occidente, l'arte, la storia e la civiltà si erano nettamente distinte da un paese all'altro dell'Europa. L'idea è che le formule artistiche si dovessero differenziare geograficamente e dunque politicamente, da regione a regione. L'arte romanica, che dal punto di vista materiale è un'arte molto ancorata alla produzione locale, corrispondeva dunque perfettamente alle teorie erette dagli eruditi ottocenteschi. Da lì nacque il concetto di 'scuole regionali', un sistema interpretativo della produzione artistica medievale che tendeva ad affermare la forza delle specificità locali, ma cercava anche, in maniera più estrema e poco oggettiva, di provare l'anteriorità di una certa forma d'arte o di architettura locale in rapporto a un'altra.

L'Italia aveva studiato e aveva salvaguardato molto per tempo il suo patrimonio antico e i suoi monumenti romani. Proprio per quel che riguarda l'arte romanica, la Francia di primo Ottocento si ispirò da vicino alla pratica italiana, adattandola al suo Medioevo nazionale. Qualche decennio dopo, nell'Italia di Selvatico, gli studiosi imitarono a loro volta l'approccio francese, e lo stesso fece, ad esempio, la Catalogna. Di fronte all'assenza di conoscenze sui monumenti medievali, fino a quel momento mai studiati, e alla mancanza di un metodo che potesse consentire di comprenderli e di interpretarli, la maggior parte dei primi eruditi europei che studiarono l'arte romanica si volsero verso i procedimenti e i sistemi di inventariazione creati dagli scienziati della fine del Settecento o dell'inizio dell'Ottocento, che avevano elaborato differenti classificazioni delle specie e allestito gabinetti di curiosità o di botanica.

Questo movimento intellettuale, artistico e anche politico, che comportò dibattiti appassionati intorno ai progetti di salvaguardia, diede luogo rapidamente a diverse teorie sul restauro, nelle quali Pietro Selvatico svolse un ruolo di primo piano[57]. Davanti a un monumento

---

[57] Per esempio, P. SELVATICO, *Sulla conservazione de' monumenti e degli oggetti*

in rovina, a delle pitture crettate o scolorite dal tempo, ci si trovava di fronte a diverse tipologie di intervento. Due punti di vista si distinsero: il primo, archeologico, tendeva a lasciare l'edificio nello stato in cui lo si era scoperto, come si faceva in Inghilterra; il secondo proponeva di completare l'edificio al fine di ricostruirlo in forme neoromaniche o neogotiche. Ma se si decideva per questa seconda soluzione, come si doveva procedere? Su quale campagna di costruzione ci si doveva basare per il restauro? Una terza possibilità si faceva allora strada: se l'edificio si trovava in condizioni troppo cattive, era lecito buttarlo giù e ricostruirlo? Oggi ormai le teorie sul restauro architettonico si sono evolute, ma nell'Ottocento il comportamento da adottare di fronte ad un monumento in rovina costituiva un problema del tutto nuovo, poneva questioni inedite e suscitava discorsi contrapposti, credendo ciascun erudito o architetto di possedere a sua volta la verità per la comprensione e la tutela del Medioevo[58].

Tra le personalità di maggior rilievo all'interno di questi dibattiti figura Prosper Mérimée[59], al quale abbiamo già accennato più sopra, che in un certo numero di casi si mostrò favorevole a conservare lo stato archeologico dei luoghi. In effetti, secondo Mérimée, se era possibile immaginare come si presentava un edificio in origine, era tuttavia difficile saperlo con precisione. In tal caso era dunque meglio non aggiungere nulla all'architettura o alla decorazione, e lasciare il monumento nella condizione che presentava al momento della sua riscoperta. Éugène Viollet-le-Duc, in compenso, era chiaramente favorevole alla ricostruzione, fautore di un 'fare il neomedievale' su basi intellettualmente solide[60]. Alcuni monumenti di rilievo, come noi

di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico. A proposito di un rapporto del signor Giovan Battista Cavalcaselle al ministro della Pubblica Istruzione in Italia, «Rivista dei Comuni Italiani», Torino 1863, ripreso in «Nuova Antologia», 5/7, luglio 1867; Id., A. Gloria, *Commissione conservatrice dei pubblici monumenti della città e provincia di Padova*. I. *Statuto*. II. *Relazioni del quadriennio 1868, 1869, 1870, 1871*, Padova, F. Sacchetto 1872; P. Selvatico, *Gli antichi prospetti della Basilica Marciana a Venezia. Scoperti nei due lati di settentrione e di mezzodì durante gli ultimi grandi restauri (1862-1876)*, Padova, s.e. 1879 (Nozze Valmarana Cittadella-Vigodarzere).

[58] *Les Concours des Monuments historiques de 1893 à 1979*, Catalogue d'exposition, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites 1981.

[59] P. Léon, *Mérimée et son temps*, Paris, Presses Universitaires de France 1962; E. Morel, *Prosper Mérimée. L'amour des pierres*, Paris, Hachette 1988.

[60] J.-M. Leniaud, *Les Bâtisseurs d'avenir. Portraits d'architectes XIX^e-XX^e siècle*, Pa-

li vediamo oggi, non sono che il risultato della tipologia di restauro ricostruttivo e integrativo promossa da Viollet-le-Duc: la facciata della cattedrale di Notre-Dame a Parigi, almeno per le sue parti alte; il coronamento della basilica di Saint-Sernin a Tolosa; la facciata della cattedrale di Angoulême o ancora l'immagine popolare e turistica che abbiamo della città di Carcassone, o lo stile purista neomedievale nel Castello di Pierrefonds[61]. La Saint-Chapelle di Parigi che noi ammiriamo oggi è stata restaurata dall'architetto Jean-Baptiste Lassus[62], proprio come la cattedrale romanica di Puy è in parte opera dell'architetto Mallay[63]. In tutti questi casi, è il concetto interpretativo che domina la specifica qualità di ciascun intervento[64]. Cercando di fare in modo che «le antiche forme ritornassero convenevolmente al primitivo decoro», l'architetto Federico Travaglini, negli stessi anni del rifacimento del Duomo di Casale, ricostruiva, rifacendola in purissime forme neogotiche, la chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, con il proposito non di ritornare all'antico ma di migliorarlo[65]. Si tratta appunto del medesimo senso che si percepisce nell'intervento di Mella a Casale o di quello di Selvatico a Trento[66].

I rifacimenti realizzati da Viollet-le-Duc provocarono in effetti un

ris 1998, pp. 102 sgg.; Id., *Autels et éspaces liturgiques dans l'oeuvre de Viollet-le-Duc*, in *Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Paris, Réunion des musées nationaux-École nationale des chartes 2006, pp. 151-61.

[61] Leniaud, *Les Bâtisseurs d'avenir*, pp. 102 sgg.

[62] J.M. Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le Temps retrouvé des cathédrales*, Paris, Société Française d'Archéologie 1980, pp. 101-68.

[63] X. Barral i Altet, *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, Paris, Editions du Patrimoine 2000, pp. 357-89.

[64] In generale, sull'approccio ottocentesco alla cultura medievalista si vedano i diversi interventi contenuti nel volume miscellaneo *Arti e storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*.

[65] R. Picone, *Federico Travaglini. Il restauro tra 'abbellimento' e ripristino*, Napoli, Electa Napoli 1996.

[66] Le indagini monografiche fanno emergere lentamente un quadro ogni giorno più completo di queste realtà. Si veda, ad esempio, sul caso di Modena: X. Barral i Altet, *La fortuna della cattedrale di Modena nel dibattito archeologico del secolo XIX*, in *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Atti del convegno (Modena, 24-27 ottobre 1985), Modena, Panini 1989, pp. 181-5, o su quello di Santa Sofia a Padova, F. Coden, *Santa Sofia a Padova: interpretazione di un monumento medievale nei restauri dell'Otto e del Novecento*, «Arte Veneta», 62, 2005, pp. 200-10.

vero e proprio cambiamento di rotta nella maniera di procedere di fronte a una costruzione medievale. A Ripoll, ad esempio, uno dei più notevoli monumenti dell'architettura del primo quarto dell'XI secolo, l'intervento dell'architetto catalano Elies Rogent, ispirato appunto a quelli di Viollet-le-Duc, fu molto radicale, soprattutto se si considera che egli si trovò di fronte un edificio in rovina le cui navate erano state ricostruite in epoca gotica. Rogent pubblicò accuratamente le fonti sulle quali basava il suo restauro[67]. Ma quel che in genere nei manuali è ricordato come un modello di architettura romanica non è altro in verità che un rifacimento ottocentesco, tanto che, per quel che riguarda l'architettura, merita di essere considerato più un edificio di XIX secolo che un riferimento per l'arte medievale[68].

Per illustrare questa problematica, si può scegliere come esempio anche un edificio civile veneziano particolarmente celebre: il Fondaco dei Turchi, situato sul Canal Grande. Fino ai lavori di restauro del XIX secolo, l'antico palazzo romanico dei Palmieri di Pesaro, trasformato in fondaco dai mercanti turchi nel 1621, non aveva torri angolari sulla facciata[69]. Questo inquadramento e il coronamento attuale sono stati realizzati invece nel XIX secolo, e sono poi divenuti celebri dal punto di vista tipologico, come modello dei palazzi romanici, dopo l'importante studio generale di Karl Maria Swoboda sull'edilizia civile romanica[70].

Ma più caratteristica ancora e l'opera di ricostruzione del Duomo di Casale Monferrato, che oggi è un monumento neomedioevale, e come tale deve essere rivendicato nell'odierna storiografia dell'arte. Al di là del gusto per questo tipo di architettura, di scultura, di pittura, di mosaico e di arredo ottocentesco, un monumento come il Duomo di Casale dovrebbe entrare ormai a pieno titolo nelle storie dell'arte dell'Ottocento, e non essere più considerato soltanto come la tarda

[67] X. Barral i Altet, *Els estudis sobre l'art romànic de Catalunya*, in *Catalunya romànica I*, Barcelona, Enciclopèdia catalana 1994, pp. 169-88.

[68] L. Seidel, *A Romantic Forgery: The Romanesque «Portal» of Saint-Étienne in Toulouse*, «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 33-43.

[69] W. Dorigo, *Venezia prima di Venezia: dai municipi romani a San Marco*, Fagagna (Udine), Magnus 2002, p. 79; Id., *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Verona, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti 2003, pp. 298 sgg., 368-9.

[70] K.M. Swoboda, *Römische und romanische Paläste: eine architekturgeschichtliche Untersuchung*, Wien, Hermann Bohlaus 1969.

evocazione di un originario edificio medievale. Non si dimentichi, a tal proposito, che gli artisti dell'Ottocento interpretavano e capivano il Medioevo a loro modo e con la loro cultura, che non è certo quella del Novecento o dei nostri tempi, ma che in tanti aspetti era più fedele allo spirito medievale di quanto non sia stata quella successiva.

Poco dopo l'integrale rifacimento del Duomo nel terzo quarto dell'Ottocento, che riguardò non solo l'architettura dell'edificio e la sua facciata esterna, ma anche un'operazione globale di decorazione interna[71], l'intervento chirurgico praticato sulla struttura medievale preesistente fu oggetto di intense critiche, in qualche modo continuate fino ad oggi. Per capire il monumento attuale è però necessario inserire la personalità e l'opera di Edoardo Arborio Mella (1808-1884), un contemporaneo di Selvatico, in un più ampio contesto, europeo, nel quale restauri di questo tipo erano divenuti in qualche modo già abituali. Mella è infatti un uomo del suo tempo[72], profondo conoscitore di storia e di Medioevo, un uomo che ebbe la possibilità di applicare la sua appassionata cultura medievalistica ad un monumento concreto che di quella cultura si presentava come perfetta espressione. Il suo intervento su Casale fu fatto sì di restauro, interpretazione e ricostruzione, ma anche di salvataggio propriamente archeologico di elementi medievali[73]. Negli anni Cinquanta dell'Ottocento, quando Mella interviene a Casale, o quando Selvatico lo fa a Trento, non è ancora stato completamente pubblicato il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle* di Viollet-le-Duc, che,

---

[71] M.C. Visconti Cherasco, *Gli interventi ottocenteschi nella cattedrale*, in *Il duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, Atti del convegno (Casale Monferrato, 16-18 aprile 1999), Novara, Interlinea 2000, pp. 228-46; A. Castelli, D. Roggero, *Il duomo di Casale Monferrato*, Casale Monferrato, Fondazione Sant'Evasio 2001, pp. 226 e sgg.

[72] L. Pittarello, *La posizione di Edoardo Arborio Mella all'interno del dibattito ottocentesco sul restauro*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861)*, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, 3 voll., Torino, s.n. 1980, II, pp. 768-78; *Edoardo Arborio Mella (1808-1884)*, a cura di P. Colla, P. Picco, L. Vasciaveo, Vercelli, s.n. 1985; F. Morgantini, *Edoardo Arborio Mella restauratore (1808-1884)*, Milano, F. Angeli 1988.

[73] X. Barral i Altet, *Una cattedrale per l'Ottocento: il duomo di Casale e il concetto di Medioevo*, in *Arte e carte nella diocesi di Casale*, a cura di A. Casagrande, G. Parodi Travaglia, Alessandria, Provincia 2007 (Provincia di Alessandria: i tesori delle sue diocesi, 3), pp. 226-33.

come abbiamo già sottolineato, cambierà profondamente la cultura medievalistica di architetti ed eruditi restauratori, e la modificherà su grande scala, vista la grande diffusione che quest'opera ebbe nell'Europa del tempo[74]. Nella prima decade della seconda metà dell'Ottocento, momento nel quale si forma la cultura medievalistica di Mella, gli studi sul Medioevo e la coscienza patrimoniale dei restauri degli edifici medievali hanno solo poco più di un decennio di vita.

Nello stesso tempo, però, la nuova attenzione per i monumenti medievali condusse a un vero e proprio revival sia neoromanico che neogotico, e gli architetti costruttori e restauratori cercarono i propri modelli e le fonti di ispirazione guardando alle architetture, ma anche ai dettagli della liturgia, dell'iconografia e dell'arredo delle chiese. I più acclarati artisti del momento intervennero nei grandi progetti di restauro del Medioevo europeo più ricreando che restaurando. Così la facciata della Cattedrale di Notre-Dame a Parigi accolse con favore una nuova galleria dei re eseguita a partire dal 1843 dallo scultore Geoffroy de Chaume, o la chiesa di Saint-Paul de Nîmes accolse le pitture di Flandrin (1846-49) come una decorazione perfettamente consonante allo spirito originario con cui tali edifici erano stati in origine pensati e eretti[75].

Nella ricerca dei loro modelli, gli archeologi architetti della metà dell'Ottocento furono rigorosi. Il restauro di una cattedrale era un evento globale, che investiva l'architettura ma anche i mosaici, le pitture, le sculture, le vetrate. Questo tipo di imprese costituivano un vero e proprio trattato di storia dell'arte medievale a cielo aperto, letto e riconosciuto attraverso la cultura e l'interpretazione ottocentesche. Così Mella, come Selvatico e come gli altri grandi del suo tempo, propose di rifare a Casale ciò che lui riteneva che fosse stato medievale, ripristinò e costruì con lo sguardo rivolto a un passato che si individuava come ancora attuale.

In questo contesto, le sedi cattedrali medievali furono oggetto di particolare attenzione da parte degli architetti restauratori, anche per la loro posizione topografica e la loro centralità nel cuore dei nuclei urbani. Proprio in Francia, peraltro, l'identificazione del concetto di 'gotico' con quello di 'cattedrale' è riscontrabile fin dalla prima metà dell'Ottocento, con una forza che resterà ignota alle altre nazioni

---

[74] B. Foucart, *Viollet-le-Duc et la restauration*, in *Les lieux de mémoire*, sous la direction de P. Nora, 2 voll. in 4 tt., Paris, Quarto Gallimard 1997, I, pp. 1615-43.

[75] Barral i Altet, *Au cœur d'une vision nouvelle de l'art roman*.

europee, pur sensibili a tali questioni, e avrà un forte riverbero anche nelle questioni di restauro. Prima ancora delle elaborazioni teoriche di Huysmans e di Mâle, già Victor Hugo con il suo romanzo *Notre-Dame de Paris* (1831) e Éugène Viollet-le-Duc con la voce *Cattedrale* del suo *Dizionario dell'architettura*, e la restituzione della cattedrale ideale proposta nel volume *Histoire d'une cathédrale e d'un hôtel de ville* (1878), aprirono concretamente la strada all'uguaglianza di 'cattedrale e 'gotico'[76].

La cattedrale come fenomeno gotico in effetti si impose in ambito erudito già con la prima monografia mai pubblicata su un monumento medievale francese, che poi servì da modello a tante altre, ovvero quella redatta dal già citato Ludovic Vitet (1802-1873), primo ispettore dei monumenti storici francesi nominato da Guizot nel 1830 (prima di Merimée). Si trattava di un'opera dedicata alla Cattedrale di Noyon (1845): per la prima volta una monografia su un grande edificio medievale metteva in parallelo le fonti, i testi e l'analisi del monumento (un tentativo simile era stato fatto qualche tempo prima in Germania con la Cattedrale di Colonia, da Sulpice Boisserée, in una monografia tradotta in francese già nel 1823). Nel libro su Noyon si utilizzava per la prima volta un ricco apparato illustrativo fatto di rilievi architettonici, affidati all'architetto Daniel Ramée (1806-1887).

Vorrei terminare queste brevi riflessioni sul contesto europeo nel quale Selvatico si trovò a operare, dando due rapidi colpi d'occhio alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, sùbito dopo la morte di Selvatico. All'inizio del Novecento, infatti, Adolfo Venturi pubblicava i primi tre volumi della sua *Storia dell'arte italiana*, rispettivamente nel 1901, 1902 e 1904: il primo era dedicato alle origini dell'arte cristiana fino all'età di Giustiniano, il secondo alla cosiddetta arte barbarica e a quel periodo ancora allora oscuro dell'arte tra il VI e l'XI secolo, il terzo all'arte romanica[77]. Il lavoro venturiano va analizzato come un'opera a sé stante, risultato di una precisa contingenza storica[78]. I primi anni del secolo nei quali escono alla luce i tre volumi medievali

---

[76] A. Erlande Brandenburg, *La cathédrale*, Paris, Fayard 1989; V. Lucherini, *Il gotico è una forma di rinascenza? Analisi di un concetto di stile attraverso gli scritti dell'abate Suger*, «Hortus artium medievalium», 16, 2010, pp. 93-110.

[77] *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, F.C. Panini 2008, e in particolare il mio saggio dal titolo *Adolfo Venturi: l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento europeo*, pp. 133-40.

[78] C. Strinati, *Genesi progettuale della storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi*, in

di Venturi sono gli stessi in cui appaiono sia il saggio dell'austriaco Joseph Strzygowski, *Orient oder Rom*[79], sia il primo volume della monumentale *Architettura romanica in Catalogna* del catalano Puig i Cadafalch[80], sia i primi volumi della *Storia dell'arte* diretta in Francia da André Michel[81]. Sono gli stessi anni in cui l'americano Arthur Kingsley Porter dava l'avvio al suo lavoro sulla scultura romanica delle chiese sulle strade di pellegrinaggio[82]. Tre anni prima di Venturi, nel 1898, Émile Mâle aveva pubblicato, come abbiamo visto, il suo primo volume sull'iconografia medievale del XIII secolo[83]. Nessuno di questi progetti era esente da un forte, spesso dichiarato retroterra ideologico.

Adolfo Venturi, nato nel 1876, era uno studioso formatosi nella tradizione ottocentesca. Per questo, il suo approccio all'arte romanica non può essere scisso dalle vicende che il concetto di arte romanica aveva vissuto fin dal momento della sua originaria elaborazione[84]. La *Storia dell'arte* di Venturi è un'opera che, dal punto di vista nazio-

---

Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte, Atti del convegno (Roma, 1992), a cura di S. Valeri, Roma, Lithos 1996, pp. 11-9.

[79] J. Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1901.

[80] J. Puig i Cadafalch, A. de Falguera i J. Goday, *L'arquitectura romanica a Catalunya*, Barcelona, Institut d'estudis Catalans 1909. L'opera è stata riedita a cura di X. Barral i Altet, con un'introduzione dal titolo *Una fita historiogràfica de la cultura catalana*, Barcelona, Institut d'estudis Catalans, 2001; *J. Puig i Cadafalch. Escrits d'arquitectura, art i política*, selecció, introducció i edició a cura de X. Barral i Altet, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003.

[81] A. Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours.* I: *des debuts de l'art chrétien à la fin de la période romaine*, Paris, Librairie Armand Colin 1905. Adolfo Venturi recensì il primo volume in «L'Arte», 9, 1906, p. 311.

[82] A. Kingsley Porter, *Medieval Architecture, its Origins and Development*, 2 voll., New York, Baker & Taylor 1909; Id., *Lombard Architecture*, 3 voll., London, H. Milford 1915-17 (rist. New York, Hacker art books 1967); Id., *Leonesque Romanesque and Southern France*, «The Art Bulletin», 8, 1925-26, pp. 235-50.

[83] É. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ces sources d'inspiration*, Paris, éd. E. Leroux 1898.

[84] X. Barral i Altet, *Tra vecchio e nuovo: la disfatta europea del romanico francese*, in *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Skira 2006, pp. 335-44; Id., *Romanische Kunst und Politik: Engagements und theoretische Praktiken*, «Kritische Berichte», 15, 1987, pp. 33-40.

nalistico, si situa perfettamente nell'àmbito degli interessi culturali e ideologici di questo momento politico, come testimonia anche il fatto che proprio mentre Venturi mandava in stampa i suoi primi volumi sul Medioevo, si allestiva, a Parigi al Pavillon de Marsan e alla Bibliothèque Nationale, nel 1904, la grande e celebre mostra sui primitivi francesi, organizzata come risposta a quella sui primitivi fiamminghi tenutasi a Bruges nel 1902, entrambe destinate a costruire l'immagine artistica delle rispettive nazioni[85].

A questo riguardo è opportuno citare un ultimo esempio. Proprio negli stessi anni in cui Venturi pubblicava i suoi primi tre volumi si preparava a Parigi la storia dell'arte diretta da André Michel, i cui volumi iniziali, dai primi tempi cristiani alla fine del romanico, furono pubblicati nel 1905. Si trattava innanzitutto di un'opera collettiva che si proponeva di includere non il mondo intero ma almeno una buona parte, e di coprire l'arco cronologico dal paleocristiano al contemporaneo. Ma nella scelta degli autori e dei temi affrontati, e anche nella metodologia, la definizione del ruolo della Francia nel contesto europeo, evidente finalità dell'opera, appariva celata dietro un fittizio pluralismo di interessi. Michel (1853-1925), discepolo di Taine, fu chiamato al Louvre da Courajod. L'incarico per la storia dell'arte gli fu dato nel 1897 e il primo volume della sua opera (1905) mostra la volontà di fare una storia dell'arte che non sia né un repertorio classificatorio né un trattato di estetica, ma che si fondasse sull'osservazione, l'analisi, la classificazione, lo studio dei fatti e delle condizioni tecniche.

Più in alto ho indicato che il passaggio dall'Ottocento al Novecento fu contrassegnato in Francia dalle opere di Émile Mâle e Camille Enlart, ma anche dalla grande impresa di André Michel. Tutti questi studiosi, così come Josep Puig i Cadafalch in Catalogna, sono nati poco dopo la metà dell'Ottocento e rappresentano la generazione successiva a quella di Pietro Selvatico.[86] Mentre in Italia Adolfo Venturi si concentrava sul suo progetto enciclopedico, i suoi contemporanei, Mâle, Enlart o Michel intraprendevano una nuova forma di nazio-

---

[85] *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, sous la direction de D. Thiébaut, P. Lorentz, F.-R. Martin, catalogue d'exposition (Paris, 2004), Paris, Reunion des Musees Nationaux 2004.

[86] Vorrei ricordare le date: André Michel (1853-1925), Adolfo Venturi (1856-1941), Camille Enlart (1862-1927), Émile Mâle (1862-1954), Josep Puig i Cadafalch (1867-1956).

nalismo, molto più efficace, quella che consiste nello studiare l'arte universale con i metodi e l'ideologia del proprio paese, con lo sviluppo di una propria tradizione culturale.

Xavier Barral i Altet

Selvatico e gli studi dedicati a S. Marco

È in un clima di sospetto che il 13 settembre 1847 apre a Venezia il nono Congresso degli scienziati italiani: alla vigilia della prima guerra d'Indipendenza i dotti, giunti da ogni parte della penisola e da numerosi paesi europei, si videro infatti circondati da spie e da «un nugolo di impiegati e di militari» del governo asburgico infiltrati nelle assise di quei giorni[1].

Se il precipitare degli eventi impedì che del Congresso fossero pubblicati gli Atti, l'occasione – che vide convergere nella città lagunare 1477 studiosi – nei mesi precedenti aveva dato impulso a pubblicazioni che furono presentate, discusse e in alcuni casi distribuite ai presenti. In particolare, per iniziativa del Consiglio Comunale, gli scienziati all'atto d'iscriversi si videro consegnare una copia di *Venezia e le sue lagune*, lussuosa strenna per i tipi di Antonelli corredata di litografie Kier, di due carte topografiche e, a parte, di una veduta panoramica di Venezia dentro tubo di cartone[2].

Per quello stesso appuntamento, ma con una veste tipografica meno

Un vivo ringraziamento a Vincenzo Frustaci, a Daniela Ronzitti e al personale dell'Archivio Capitolino che nell'agosto 2013 mi hanno facilitato l'esplorazione della Biblioteca romana e del Fondo Vico; grazie infine a Michela Agazzi e a Eva Bracchi.

[1] *Diario del nono congresso degli scienziati italiani convocati in Venezia nel settembre MDCCCXLVII*, Venezia, coi tipi di Giovanni Cecchini 1847. Del congresso «prodromo della rivoluzione» ha scritto A. Hortis, *Le riunioni degli scienziati italiani prima delle guerre di indipendenza (1839-1847)*, Città di Castello, Leonardo da Vinci 1922, pp. 61-5.

[2] *Venezia e le sue lagune*, 2 voll., Venezia, I.R. Privil. Stabilimento Antonelli 1847. Ho consultato l'esemplare n° 1276 offerto il 18 settembre 1847 al Signor Pietro Bersani di Napoli, oggi nel Fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana. Vale la pena ricordare che in occasione del quarto congresso tenutosi a Padova (1842) fu pubblicata la *Guida di Padova e della sua Provincia*, (Padova, coi tipi del Seminario 1842) per la quale Pietro Selvatico descrisse (alle pp. 143-308) i principali oggetti d'arte della città:

sontuosa e un formato più maneggevole, l'editore Ripamonti Carpano diede alle stampe quello che in molti riconoscono il contributo più felice dedicato da Pietro Selvatico alla città lagunare: *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai nostri giorni. Studi per servire di Guida estetica*[3].

Il titolo rispecchia fedelmente l'opera: una storia dell'architettura e della scultura di Venezia che l'indice *in calce* al volume converte in un'agile 'mappa' di luoghi, cose, nomi e date[4].

Non è dunque inverosimile che nel settembre 1847 gli scienziati del nono Congresso esplorassero campi e calli con il libro di Selvatico sottobraccio e occasionalmente anche in compagnia dello studioso padovano. Dal *Diario* del Congresso apprendiamo infatti che, su proposta di Cesare Cantù segretario delle assise di *Geografia* e *Archeologia*, si compirono escursioni archeologiche «in città e nelle isole» cortesemente dirette da un quartetto di tutto rispetto: Vincenzo Lazari, Pietro Selvatico, Francesco Zanotto e Giovanni Pividor[5].

Non sappiamo a chi fosse toccato di illustrare la basilica di S. Marco, se a Pietro Selvatico o a Francesco Zanotto autore, per *Venezia e le sue lagune*, delle pagine dedicate alla Marciana[6].

È certo però con quali argomenti lo studioso padovano avrebbe intrattenuto i colleghi davanti allo straordinario monumento.

Sebbene nello scritto del 1847 l'*incipit* che introduce S. Marco non eguagli la «maravigliosa» felicità delle prime righe dedicate alla basilica ne *Le fabbriche più cospicue di Venezia*, è certo che Leopoldo

«Procurai di essere breve, perché la lunghezza anche nelle eleganti scritture ingenera noia spesso, nelle Guide sempre», *ibid.*, p. 146.

[3] P. Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai nostri giorni. Studi [...] per servire di Guida estetica con settanta vignette in legno ed una tavola in rame*, Venezia, coi tipi dell'I.R. Privil. Stabilimento Nazionale dell'editore Paolo Ripamonti Carpano 1847.

[4] Indice alfabetico de' luoghi sacri e profani [...] colla indicazione di quanto in essi si contiene di rimarchevole in fatto di Architettura e di Scultura, cfr. Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura*, pp. 507-29.

[5] «Cesare Cantù domanda si dispongano delle escursioni archeologiche in questa città e nelle isole, museo di antichità d'ogni tempo e paese ed opportunissime a risolvere problemi agitatissimi d'arti belle e d'archeologia» (*Diario del nono congresso*, pp. 15 e 46); un sopralluogo a Pola d'Istria, diretto dallo stesso Cantù, fu organizzato il 29 settembre, *ibid.*, p. 115.

[6] *Venezia e le sue lagune*, II, 2, pp. 15-67 e 68-88 (sul tesoro della basilica).

Cicognara accompagni, a volte con richiami espliciti, a volte sottotraccia, il pensiero di Selvatico sul monumento[7]. Il testo del ferrarese con il quale Selvatico dialoga non sono però le *Fabbriche*, ma la *Storia della Scultura*, opera in sette volumi e un atlante di tavole della quale Selvatico possedeva la seconda edizione, edita a Prato, a partire dal 1823[8].

L'ammirazione per la *Storia della Scultura* del Cicognara aveva già lasciato una vistosa traccia nelle osservazioni del padovano sulla Cappella Scrovegni dove, dissociandosi dalle critiche acerbe e pedanti mosse a quell'opera, lo studioso affermava che essa sarebbe sempre rimasta «uno dei più importanti libri d'arte che possegga l'Italia»[9].

Mi pare del resto che il volume del 1847 abbia contribuito in modo determinante a trasmettere l'utilità di una ricerca congiunta sull'organismo architettonico e la sua scultura che, a monte informa la *Storia* del Cicognara e che a valle ritroviamo messa a frutto – secondo la cul-

---

[7] *Le fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate, ed intagliate dai membri della veneta reale accademia di belle arti*, 2 voll., Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli 1815-20; la seconda edizione verrà stampata dall'editore Antonelli riformulando il titolo: *Fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia illustrati da Leopoldo Cicognara, da Antonio Diedo e da Gianantonio Selva [...] con notabili aggiunte e note*, 2 voll., Venezia, coi tipi di G. Antonelli 1838-40. Dal primo volume di questa edizione cito l'introduzione di Cicognara a S. Marco: «La Basilica di S. Marco è uno de' più maravigliosi monumenti dell'antica grandezza e dello splendore delle Repubbliche Italiane, che surse nell'epoca in cui, diradandosi le tenebre, a poco a poco tornò a diffondersi la luce delle arti per tutta Europa», *ibid.*, p. 9.

[8] L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova [...] per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, edizione seconda riveduta e ampliata dall'Autore, Prato per i Frat. Giachetti 1823-25; cfr. in questi Atti il *Catalogo di libri d'arte* di Pietro Selvatico Estense (ms. della Biblioteca Civica di Padova), a cura di T. Serena, n. 39. Devo un ringraziamento a Tiziana Serena per avermi reso accessibile il Catalogo nel corso della preparazione dell'intervento al convegno.

[9] È di un certo interesse anche il contesto nel quale Selvatico conferma la sua ammirazione per la *Storia della scultura*: il padovano, rammaricandosi di non aver trovato in Cicognara un commento sulla Vergine con il bambino del monumento sepolcrale dello Scrovegni, dimostra di averne assimilato la lezione ragionando con finezza critica sul gruppo scultoreo che attribuisce all'ambito dei Pisano: P. Selvatico, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova, coi tipi della Minerva 1836, pp. 18-9.

tura e l'intelligenza che gli furono proprie – dal giovanissimo Raffaele Cattaneo[10].

Nel vivo di una complessa ritessitura della periodizzazione dell'architettura medievale in laguna, Selvatico colloca la descrizione di S. Marco nel capitolo dedicato all'*Architettura e scultura bisantina in Venezia*[11].

La trattazione introduttiva al capitolo – ove si citano Rumohr, Ramée, Couchaud – disegna in realtà i limiti di un'influenza bizantina nelle isole dalla laguna[12]. Un habitat culturale che per ragioni storiche e materiali, tra il VI secolo e il 1100, avrebbe conservato più forte il legame con la civiltà latina delle antiche Aquileia, Grado e Altino. Pertanto, secondo Selvatico, nella Venezia del primo medioevo, l'arte bizantina avrebbe lasciato solo tracce sporadiche e frammiste.

Se più bizantini di altri sono il S. Giacomo di Rialto e la S. Fosca di Torcello, la difficoltà di discernimento tra quel che è 'bizantino' e ciò che non lo è, diviene massima nel caso di S. Marco: per usare le parole di Selvatico «un accozzamento disorganico e vario di stili, di maniere, di dimensioni, di materie e di forme, che parla per altro forte al pensiero»[13].

---

[10] R. Cattaneo, *L'Architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa. Ricerche storico-critiche*, Venezia, Ferdinando Ongania Editore 1888. Mi permetto di rinviare ad A. Ballardini, *Raffaele Cattaneo, Venezia, San Marco*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, Atti del convegno di studi (Venezia, 5-6 novembre 2012), a cura di X. Barral i Altet, M. Gottardi, «Ateneo Veneto», s. III, 12/1, 2013, pp. 149-67.

[11] Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, pp. 33-57; «...l'architettura veneziana offre [a Selvatico] la traccia per una periodizzazione ampia, che dalla laguna può allargarsi allo spettro europeo», così F. Bernabei, *Critica, storia e tutela delle arti*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza 1986, VI, pp. 412-3.

[12] Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, pp. 21-2; cfr. C.F. Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin, in der Nicolai'schen Buchhandlung 1831, p. 198; D. Ramée, *Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous le peuples, et particulièrement de l'architecure en France au Moyen Âge*, 2 voll., Paris, chez Paulin Libraire 1843, pp. 89-93; A. Couchaud, *Choix de églises bysantines en Grèce*, Paris, Lenoire 1842. Il volume di André Couchaud è menzionato da Selvatico per criticare Daniel Ramée che si era documentato su quel testo «sì poco roborato da argomenti sicuri». I volumi di Couchaud e di Ramée figurano tra i libri d'arte appartenuti a Selvatico, cfr. *Catalogo di libri d'arte*, note 56 e 241.

[13] Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, p. 35.

Selvatico si muove rapido attraverso la storia della basilica. Sposa la tesi del Cicognara secondo la quale «anche nei secoli bui l'arte durò, se non fiorente, almeno viva in Italia» e con il ferrarese si dice persuaso che nel cantiere di S. Marco furono all'opera architetti latini e non costantinopolitani.

La planimetria della chiesa gli conferma questo assunto e qui, per la prima volta, Selvatico intona il *refrain* che torna costante negli studi seguenti: e cioè che la pianta cruciforme di S. Marco è altra cosa da quella di S. Sofia di Costantinopoli poiché reca indelebile l'impronta basilicale schiettamente latina.

Si tratta di uno scarto interpretativo che polverizza il confronto tra i due monumenti, divenuto un classico almeno da quando le piante di S. Sofia e di S. Marco figurano nella medesima tavola della *Histoire de l'art* di Séroux d'Agincourt (fig. 1)[14].

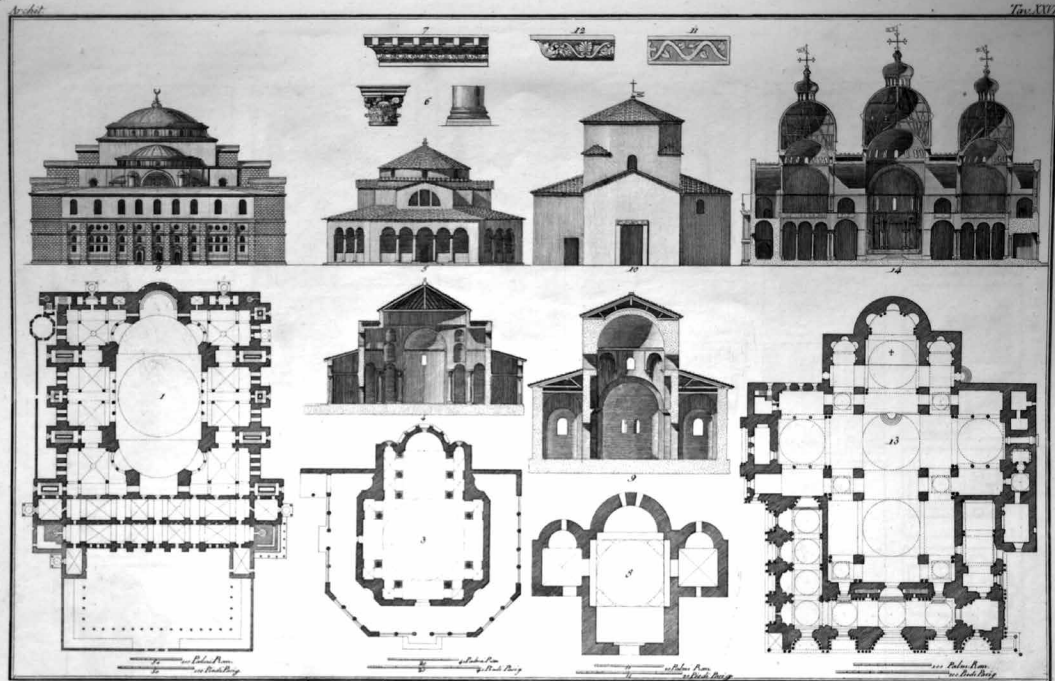
Vale la pena soffermarsi sulla riflessione di Selvatico che – foriera, nel 1858, di una originale filogenesi della basilica Marciana[15] – nel 1847 sorprende per la capacità dello studioso a dedurre dalle planimetrie una spazialità che, nel caso di S. Sofia, era ardua da immaginare per chi non ne avesse fatto esperienza.

Va detto che Selvatico conosceva, oltre all'opera di Daniel Ramée, anche quella di Thomas Hope inquieto viaggiatore che, a partire dal 1787 e per otto anni, aveva percorso le sponde del Mediterraneo, soggiornando a lungo a Costantinopoli[16]. Già nel 1840, Selvatico si era documentato sul testo di Hope per descrivere la S. Sofia giustinianea

---

[14] G.B.L.G. Séroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo rinnovamento nel XVI*, Prato, Frat. Giachetti 1826-29, tav. XXVI («Santa Sofia di Costantinopoli, San Marco ed altre chiese di Venezia di stile greco moderno X, XI secolo»); prima edizione italiana della *Histoire de l'art par les monumens* (Paris, Treuttel et Würtz 1823), tradotta da Stefano Ticozzi.

[15] P. Selvatico, C. Foucard, *Basilica di S. Marco in Venezia*, in *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete descritti dalla Commissione istituita da Sua Altezza I.R. il Serenissimo Arciduca Ferdinando Massimiliano governatore generale*, Milano, Imperiale Regia Stamperia di Stato 1859.

[16] *An Historical Essay on Architecture* di Thomas Hope (1769-1831) fu pubblicato postumo nel 1835 (London, Johan Murray); una traduzione italiana fu curata dall'ingegnere Gaetano Imperatori, cfr. T. Hope, *Storia dell'architettura*, Milano, Lampato 1840; del volume Pietro Selvatico possedeva la traduzione francese, Id., *Histoire de l'architecture*, 2 voll., Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie 1839 (cfr. *Catalogo di libri d'arte*, n. 127).

1. *Santa Sofia di Costantinopoli, San Marco ed altre chiese di Venezia di stile greco moderno X, XI Secolo*, da: Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti*, 1826-29.

nell'opuscolo *Sulla architettura civile e religiosa*, un testo di grande fascino che anticipa l'estensione e la varietà degli accenti che nell'opera del padovano avrebbe acquistato il 'discorso' sull'architettura[17].

Come testimone oculare, Hope aveva annotato della chiesa giustinianea una chiara descrizione del sistema di copertura a cupola su pennacchi e semicupole, porgendo a Selvatico una chiave di lettura positivamente strutturale delle fonti greche: il *De aedificis* di Procopio e l'*ekphrasis* di Paolo Silenziario[18].

---

[17] P. Selvatico, *Sulla architettura civile e religiosa*, Padova, per i tipi della Minerva 1840.

[18] Hope, *Histoire de l'architecture*, pp. 81-2, da confrontare con Selvatico, *Sulla architettura civile e religiosa*, pp. 126-7. Di Paolo Silenziario, Selvatico cita (in traduzione latina) la descrizione del coro delle chiese bizantine e quella dei plutei e dei cancelli di Santa Sofia (Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, p. 15, nota 1 e p. 17, nota 1); lo studioso poteva valersi dell'edizione di C. Du Cange, *Pauli Silentiarii Descriptio ecclesiae Sanctae Sophiae et descriptio ambonis. Commentarius*, in *Historia byzantina duplici commentario illustrata*, 2 voll., Paris, Louis Billaine 1680, II, *Constantinopolis christiana*; una nuova edizione di Paolo Silenziario era stata curata da Immanuel Bekker per il *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* (Bonn, impensis ed. Weberi 1837, XXVII).

A queste suggestioni si sommava una valutazione squisitamente funzionale. Selvatico si dimostra infatti attento a un'analisi dell'edificio di culto come spazio liturgico e riconosce in S. Marco un impianto ordinato alla liturgia latina e non alla greca. D'altra parte Daniel Ramée, citando un passo delle *Novellae* giustinianee, gli aveva dato prova di come nella S. Sofia fosse utilizzata l'area sotto la grande cupola, vero e proprio baricentro di un edificio che inventava (secondo Ramée) un modello estesosi a tutte le chiese cristiane greche elevate dopo la *megale ecclesia*[19].

Al di là della spinosa questione del presunto modello bizantino di S. Marco, credo che Selvatico colga un aspetto essenziale nella 'identificazione' di un monumento medievale e cioè che non vale il solo riconoscimento del modello architettonico, ma conta altresì il suo peculiare modello di funzione[20]. Egli infatti ebbe sempre chiaro che nella basilica Marciana i bracci Nord e Sud della croce avevano un ruolo marginale e che – come ha scritto Wladimiro Dorigo – l'*oblungum* della navata di S. Marco «configura uno spazio progressivo, non centrico, ritmato da pilastri e colonne, proprio di una basilica d'Occidente»[21].

Dello scritto del 1847, va richiamato almeno un altro passaggio, a conferma di come in Selvatico la riflessione critica sui monumenti veneziani si accompagnasse a letture aggiornate e di respiro internazionale. Nel testo infatti egli cita ampi stralci, tradotti alla lettera, della dissertazione su *San Marco e il suo aspetto originario*, pubblicata tre anni prima da Engelhard «*Oberbaumeister in Kassel*» e accolta nella sezione *Monumentalkunde* della viennese «Allgemeine Bauzeitung»[22].

Per brevità, mi limito a riferire cosa del contributo di Engelhard

---

[19] Secondo il provvedimento giustinianeo, durante le funzioni liturgiche, solo tra il clero, erano tenute a presenziare circa 525 persone, cfr.: Ramée *Manuel de l'histoire générale de l'architecture*, 1843, p. 78; *Novellae*, in *Corpus iuris civilis*, III, edd. R. Schoell, abs. G. Kroll, Berolini 1988, 3, praef., 3, 1.

[20] La considerazione è di R. Krautheimer, *Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture»*, «JWCI», 5, 1942, pp. 1-33; il saggio è stato ripubblicato in traduzione italiana e con postscritto in Id., *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino, Bollati Boringhieri 1993, pp. 98-150.

[21] W. Dorigo, *Venezia romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica*, Verona, Cierre Edizioni 2003, p. 175.

[22] Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia*, pp. 37-42, cfr. J.D.W.E. Engelhard, *Die St. Markuskirche in Venedig in ihrer ursprünglichen Gestalt*, «Allgemeine Bauzeitung», 4-5, 1844, pp. 141-8, tav. DXCVI.

Selvatico abbia omesso nella sua ampia recensione, innanzitutto l'attacco: «Die St. Markuskirche zu Venedig ist ein byzantinisches Gebäude und als solches ein Vorbild für die byzantinische Bauart in Europa gewesen; aber sie ist in der ursprünglichen Gestalt, in der sie ein solches Vorbild war, nicht mehr erhalten, sondern in späteren Zeiten mannigfaltig verändert und verziert worden»[23].

Dal sicuro riconoscimento del carattere bizantino della basilica Marciana prende le mosse la ricerca intorno alla forma 'primitiva' di S. Marco che Engelhard ritiene esemplata nel mosaico della porta di S. Alipio (fig. 2). Lo studioso dà prova di avere verificato la sua intuizione su peculiari dettagli costruttivi all'esterno e all'interno della basilica, addirittura accertando di persona la forma delle armature lignee delle cupole estradossate[24].

L'esito al quale perviene è la restituzione congetturale del prospetto di S. Marco alla fine dell'XI secolo che doveva dimostrarne il debito al modello costruttivo tardo-romano degli edifici termali (fig. 3)[25].

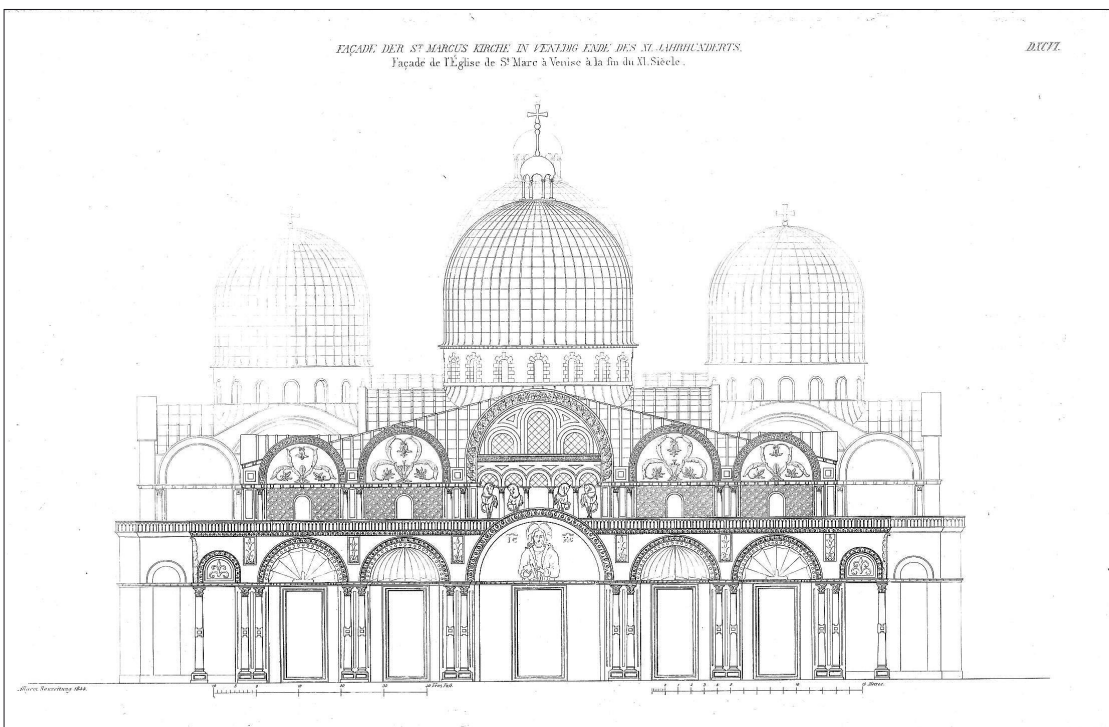
Non si trascuri che la tesi dello studioso tedesco, stabilendo una relazione diretta, ma in progresso, tra i sistemi costruttivi tardo romani e quelli bizantini, si assestava su posizioni avanzate rispetto a quelle espresse da Rumohr, il quale riteneva impropria la definizione di una *byzantinsche Bauart* appunto perché debitrice della tradizione antica: «cosa che è del tutto giusta» riconosce Engelhard, il quale tuttavia ribadiva come quella antica tipologia costruttiva avesse acquistato evidenza e si fosse diffusa proprio a partire dall'età bizantina[26].

Selvatico nel 1847 è affascinato dall'ingegnosità dell'ipotesi di Engelhard, ma si dimostra reticente di fronte a una definizione apertamente «bizantina» di S. Marco. Un certo moralismo gli impedisce

[23] «La chiesa di San Marco è un edificio bizantino e come tale è stata un modello per il sistema costruttivo bizantino in Europa, essa però non è più conservata nella forma primitiva che forniva tale modello, essendo stata trasformata nel tempo», *ibid.*, p. 141.

[24] *Ibid.*, pp. 143-4.

[25] *Ibid.*, tav. DXCVI («Façade der St. Marcus Kirche in Venedig ende des XI Jahrhunderts»).

[26] *Ibid.*, p. 141, in nota; oltre a ricordare come Rumohr ricussasse l'opinione che voleva S. Marco «eine Nachbildung der Sophienkirche» [cfr. Rumohr, *Italienische Forschungen*, III, p. 211], Engelhard menziona anche Franz Kugler che di S. Marco riconosceva l'originario impianto basilicale: «die Anlage ist auch hier, was den Grundplan anbetrifft, zunächst die der Basilica », cfr. F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart Ebner & Seubert 1842, p. 437.

2. Il mosaico della porta di Sant'Alipio, San Marco, Venezia (foto di Patrizio Gianferro).
3. Daniel Engelhard (inv.), *Façade der St. Markus Kirche in Venedig Ende des XI. Jahrhunderts*, da: «Die Allgemeine Bauzeitung», 1844 (ANNO / Österreichische Nationalbibliothek, Wien).

inoltre di accettare fino in fondo l'idea che per una chiesa cristiana si fosse adottato l'impianto di un edificio pubblico dove gli antichi romani si abbandonavano, in promiscuità, alle cure del corpo.

È un fatto però che la memoria dello scritto dell'*Oberbaumeister* Engelhard, riaffiori in Selvatico ancora negli ultimi lavori, certo per essere corretto o criticamente ridimensionato, ma confermando come quella lettura, sebbene non risolutiva per spiegare tutte le bizzarrie di S. Marco, costituisse in sé un contributo duraturo al riconoscimento di una matrice antica dell'architettura del Medio Evo.

Punto di svolta nel 'discorso' su S. Marco che Pietro Selvatico intesse nell'arco di un trentennio – tra il 1847 e il fatale 1880 – è la descrizione della basilica che apre il *Primo rapporto sui Monumenti Artistici e Storici delle Provincie Venete*. Commissionato a Selvatico e a Cesare Foucard nel dicembre 1857, il rapporto è reso tre mesi più tardi e dato alle stampe nel 1859[27].

L'indagine degli studiosi, l'uno nella pienezza della vita intellettuale e della fama, l'altro archivista e paleografo di vent'anni più giovane[28], si inquadra nelle attività promosse dalla *Commisione Centrale per lo studio e la tutela dei monumenti architettonici* di Vienna[29]. *Zentral-*

[27] Il rapporto che, oltre a S. Marco, riguardava il Duomo di Murano; il Palazzo della Ragione a Vicenza e la Cappella Ovetari agli Eremitani, viene consegnato il 7 marzo 1858 e pubblicato nel febbraio 1859, cfr. *Primo rapporto indirizzato dalla Commissione a Sua Altezza I.R. il Serenissimo Arciduca Ferdinando Massimiliano Governatore Generale*, in *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete descritti dalla Commissione istituita da Sua Altezza I.R. il Serenissimo Arciduca Ferdinando Massimiliano governatore generale*, Milano, Imperiale Regia Stamperia di Stato 1859. In proposito si veda G. Zucconi, *Da Selvatico a Boito, la riscoperta dei monumenti veneziani tra Ottocento e Novecento*, in *La storia dell'arte a Venezia*, pp. 404-6.

[28] Una scheda biografica dedicata a Cesare Foucard (Venezia 1825-Firenze 1892) si legge nel sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che dello studioso conserva un consistente fondo archivistico cfr. *Guida agli Archivi delle personalit*à della cultura in Toscana tra '*800 e '900: l'area fiorentina*, a cura di E. Capannelli, E. Insabato, Firenze, Olschki 1996, p. 267; e la rispettiva voce sul sito di SIUSA <http://siusa.archivi.beniculturali.it/> [novembre 2015].

[29] Per le attività della Zentral-Kommission di Vienna, cfr. in particolare A. Auf der Heyde, *Gli inizi della Zentral-Kommission di Vienna. Un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-1870)*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, Atti del convegno di studi (Udine, 30 novembre 2006) a cura di G. Perusini,

Kommission che, come osserva Alexander Auf der Heyde, a Venezia si trovò ad operare in seno a una compagine sociale poco collaborativa e avendo come naturale interlocutore, sul piano della tutela, l'Accademia di Belle Arti, istituzione alla quale, a diverso titolo, erano legati sia Selvatico sia Foucard[30].

Il rapporto su S. Marco e su altri monumenti della laguna e della terraferma doveva da un lato segnalare i necessari provvedimenti conservativi e dall'altro persuadere Vienna «del valore artistico e istorico» dei monumenti per i quali si sollecitava l'intervento di restauro[31]. Allo scopo, Selvatico e Foucard misero a punto uno studio originale, nel metodo e negli esiti, apprezzabile altresì per la chiarezza espositiva[32]. In effetti, si stenta a riconoscere la penna di Selvatico che, a quattro mani con il collega, ha ordinato la materia adeguandosi al modello – quasi un *Formular* – prescritto nella lettera di incarico[33].

È così che lo stile della scrittura, altrettanto orientato al committente, si intesse di costruzioni sintattiche semplici, usa il lessico controllato di una perizia tecnica e raggiunge il massimo dell'efficacia nelle conclusioni riepilogative che chiudono ogni paragrafo tematico.

Nell'ordine *Descrizione*; *Storia e Documenti*; *Giudizio artistico stori-*

R. Fabiani, Vicenza, Terra Ferma 2008, pp. 23-38; e nello stesso volume M. Koller, *Teoria e prassi negli interventi di restauro effettuati dalla Zentral-Kommission in Austria*, pp. 39-52.

[30] Pietro Selvatico era all'epoca segretario facente funzione di presidente dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti e Cesare Foucard, ricercatore e professore di Paleografia nell'I.R. Archivio generale e socio d'onore dell'I.R. Accademia di Belli Arti; cfr. Auf der Heyde, *Gli inizi della Zentral-Kommission*, pp. 27-29.

[31] Auf der Heyde pubblica il passo di una lettera all'Arciduca nella quale Pietro Selvatico, già a buon punto nella raccolta dei dati su S. Marco, allerta dell'urgenza di «riparazioni radicali, innanzi di far progredire quelle risguardanti la decorazione», *ibid.*, p. 29.

[32] Lo studio di S. Marco è il più esteso di quelli pubblicati nei *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete* ed è corredato di tre litografie, cfr. *Primo rapporto*, pp. 1-76, tavv. I-III.

[33] Di ogni monumento, a Selvatico e a Foucard è prescritto che fosse rassegnata «una sommaria descrizione, e una breve esposizione dello stato in cui esso si trova, esternando la loro opinione sul relativo valore artistico ed istorico [...] quali provvedimenti, secondo il loro parere, sarebbero opportuni per la loro conservazione, e nel caso che esistessero documenti istorici sull'epoca della loro origine, ne faranno cenno nel Rapporto»; cfr. *ibid.*, s.p.

co; *Stato di conservazione* e tre *Tavole* con didascalie ragionate compiono il miracolo: l'«organismo incorente» di S. Marco si ricompone in un'immagine stratificata ma nitida, frutto dello sforzo congiunto e dialogante del paleografo e dello storico dell'arte (fig. 4).

Con «brevi ed esatti cenni» gli studiosi gettano luce su alcuni fatti in grado di suggerire «un giudizio artistico ben diverso dai pronunciati sin ora»[34]. Il riesame critico delle fonti documentarie, cronachistiche ed epigrafiche, giovandosi delle competenze specialistiche di Foucard, sortisce la proposta di una più articolata cronologia della fabbrica marciana e una diversa attribuzione di meriti rispettivamente a Pietro Orseolo e a Domenico Contarini[35].

In particolare, il vaglio filologico della tradizione manoscritta, permette di riferire al doge Contarini la trasformazione della chiesa secondo la planimetria cruciforme[36].

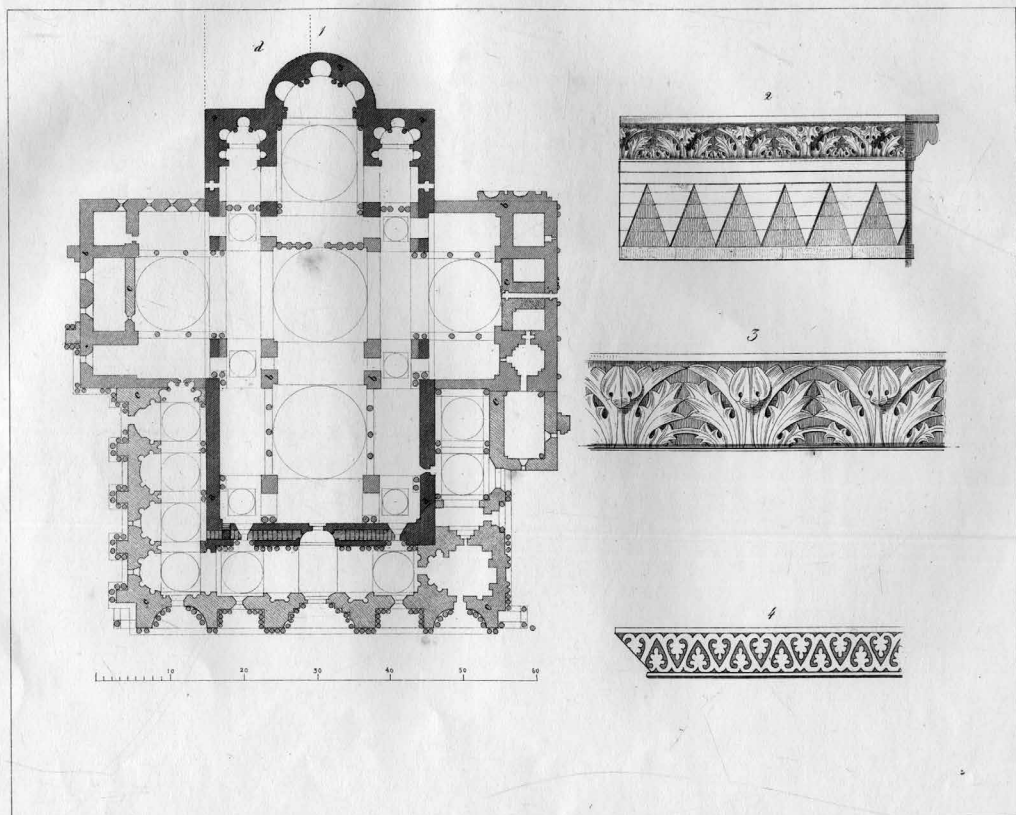
Occorre però giungere al *Giudizio artistico storico* per cogliere la novità di questo studio. Tracciata la storia del monumento, rilette criticamente le fonti e restituita chiarezza a «le cose dette dagli antichi mal interpretate sin oggi» l'ultima parola spetta all'edificio[37]. In altri termini, solo lo scupoloso esame della fabbrica avrebbe permesso di giudicare se le asserzioni dei cronisti fossero veritiere o da respingere.

---

[34] *Ibid.*, p. 9.

[35] Nel capitolo dedicato alla *Storia* della basilica sono riesaminate fonti storiche (iscrizioni; documenti; fonti cronachistiche) e fonti iconografiche (medievali e moderne); in particolare i cronisti (Sagornino, l'Altinate, il Da Canale e Andrea Dandolo) sono riletti valutandone la maggiore o la minore sincronia con i fatti narrati e prestando particolare attenzione agli usi lessicali, *ibid.*, pp. 9-40.

[36] *Ibid.*, pp. 15-8.

[37] Del *Giudizio* non può sfuggire l'inversione nell'ordine degli aggettivi: *artistico storico*. Si osservi come i paragrafi che ricompongono la vicenda delle «tre fabbriche» particiaca, orseolina e contariniana chiudano tutti rinviando alla verifica del *Giudizio artistico storico*, cfr. «Quali avanzi rimangano probabilmente di questo primo edificio, noi diremo nelle considerazioni contenute nel seguente *Giudizio artistico storico.* [...] Dal *Giudizio artistico storico* che segue, e meglio dalla ispezione della pianta della chiesa, sarà dimostrato che il ristauro operato dal doge Pietro Orseolo I, riuscì a restituire alla chiesa la sua forma basilicale. [...] Queste considerazioni critiche ci guideranno ad un attento esame della chiesa stessa, e ci fu dato di rinvenire facilmente nei muri e nel pavimento le traccie delle modificazioni operate dal Contarini nella fabbrica innalzata dall'Orseolo, cioè il cambiamento della forma basilicale in quella di croce greca (v. *Giudizio artistico storico*)», *ibid.*, pp. 12, 15 e 17.

4. Pianta della basilica di S. Marco e cornici architettoniche, da: Pietro Selvatico, Cesare Foucard, *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete*, 1859.

E qui l'argomentazione di Selvatico si fa serrata e intessuta di ragionamenti indotti dall'autopsia del monumento, specie della cripta che, per la parte allora agibile, viene scandagliata palmo palmo[38].

L'ambiente sotterraneo diviene così il «monumento-documento» della fase più inafferabile della storia millenaria della basilica: quella della fondazione particiaca e (subito dopo l'incendio del 976) della ripresa orseolina che per Selvatico ricalcava le vestigia della basilica più antica[39].

---

[38] *Ibid.*, pp. 41-58.

[39] In nota Selvatico rinvia alla documentazione grafica della cripta pubblicata da Leonardo Manin (1771-1863) cfr. L. Manin, *Memorie storico-critiche intorno la vita, traslazione e invenzioni di S. Marco Evangelista, principale protettore di Venezia*, Venezia, Tipografia Picotti 1815. L'opera fu ristampata in occasione della consacrazione del nuovo altare della basilica (1835). È di questa seconda edizione che Selvatico pos-

L'esame delle emergenze, delle tessiture murarie, delle decorazioni architettoniche e alcuni calcoli proporzionali inducono lo studioso a ritenere che l'antica San Marco avesse un impianto basilicale a tre absidi e tre navate. Finché, dopo il 1052, il doge Contarini non decise di ampliare la chiesa intersecandola, quasi alla metà, con i bracci di un transetto. L'ipotesi di Selvatico è costruita sulla constatazione che i muri dell'avambraccio della basilica erano in linea con quelli del coro e che viceversa si notava «uno scatenamento di infilature» fra i muri antichi e i piloni della crociera, segno che la continuità tra i bracci Est ed Ovest era stata interrotta dal nuovo corpo di fabbrica[40].

Ma quale il modello che ispirò il doge Contarini? Di fronte a questo interrogativo Selvatico ritratta, almeno in parte, la posizione del 1847. Confermando come S. Marco non avesse nulla a che fare con S. Sofia, ne riconosce però la forma «essenzialmente bizantina» tanto nella icnografia quanto nel sistema di ornamentazione[41]. È lecito chiedersi cosa avesse persuaso Selvatico a tale ammissione che peraltro egli stesso si affretta a stemperare. La trasformazione dell'antico vano sotterraneo in santuario-cripta gli confermava infatti un uso prettamente latino e occidentale anche della basilica contariniana. Certo è che nel 1858 la sensibilità di Selvatico di fronte all'arte bizantina si era modificata rispetto a quanto esponeva, ad esempio nella «Terza lezione accademica» pubblicata nel 1852[42]. Di quell'intervento mi limito a ricordare la domanda cruciale che l'insegnante rivolge (retoricamente) agli allievi ma che, a mio avviso, Selvatico faceva sommessamente a sé stesso: «Ma quando diciamo *arte bizantina*, e in particolare ci arrestiamo all'architettura, ne abbiamo noi nettamente

sedeva una copia, cfr. *Catalogo di libri d'arte*, n. 381. Nonostante il ricorso alle tavole del Manin, è evidente che l'analisi delle murature della cripta – all'epoca solo in parte praticabile «in causa delle macerie e dell'acqua» – è frutto dell'esame autoptico di Selvatico, cfr. *ibid.*, pp. 43-4.

[40] *Ibid.*, pp. 45-6.

[41] «Egli è indubitato che la chiesa presente, senza essere menomamente una copia della S. Sofia in Costantinopoli, come troppi con troppa leggerezza asserirono, ha forma essenzialmente bisantina, tanto nella sua icnografia che nel suo sistema d'ornamentazione», *ibid.*, p. 47.

[42] P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno ovvero l'architettura, la pittura e la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici. Lezioni dette nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, 2 voll., Venezia, co' tipi di Pietro Naratovich 1852-56, I, pp. 55-73.

il giusto concetto? Possiamo noi fissar giusto il suo speciale carattere? Sappiamo noi entro a quale spazio di tempo ella si chiuda? Ne dubito assai». Selvatico era dunque consapevole che in astratto la categoria del 'bizantino' era in sé difficilmente utilizzabile e che ogni ragionamento stilistico avrebbe incontrato il suo limite in una conoscenza insufficiente del fenomeno nel suo ordinato dispiegamento storico[43]. *In calce* alla «Terza lezione accademica» i rinvii bibliografici si limitano ancora al *Manuale* di Daniel Ramée e all'incredibile *Storia dell'arte* di Louis Batissier capace di allargare lo sguardo da Bisanzio al remoto Afghanistan e alle antiche civiltà del Messico e dello Yucatan[44].

Nel 1858, invece, due sono i segnali bibliografici che affiorano nel *Rapporto* Selvatico-Foucard e che marcano un passaggio d'epoca.

Innazitutto il rinvio all'opera dell'architetto Wilhelm Salzenberg (1803-1887), dedicata ai *Monumenti cristiani di Costantinopoli dal V al XII secolo*, edita a Berlino nel 1854[45]. Il volume, *in folio*, consta di una strepitosa serie di incisioni e di cromolitografie introdotte da didascalie descrittive e, in appendice, della prima traduzione in lingua tedesca dell'*ekphrasis* di Santa Sofia di Paolo Silenziario.

In ordine cronologico, da Giustiniano ai Comneni, i principali edifici di culto di Bisanzio sono documentati con planimetrie, alzati, sezioni, e innumerevoli particolari della decorazione architettonica (o funzionali) che l'acribia di Salzenberg e dei suoi collaboratori non si era lasciati sfuggire.

È così che, nelle tavole che corredano l'opera dell'architetto prussiano, Selvatico riconosce la tipologia di un capitello di S. Marco mentre al politissimo stile di quelle tavole cerca di adeguare le proprie[46].

---

[43] «[...] se vogliamo starci contenti a quanto ne fu esposto finora dagli scrittori d'arte, i quali per abbracciare coll'indicato appellativo [bizantino] una cerchia di dieci secoli (ch'è la durata dell'impero d'Oriente) affastellarono stili differenti, e quindi ingenerarono confusione», *ibid.*, p. 54.

[44] L. Batissier, *Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge, suivi d'un traité de la peinture sur verre*, Paris, Furne 1845, tra i libri d'arte di Selvatico, cfr. *Catalogo di libri d'arte*, n. 27.

[45] W. Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel von V. bis XII. Jahrhundert, Im Anhange des Silentiarius Paulus Beschreibung der Heiligen Sophia und des Ambon, metrisch Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. C. W. Kortüm*, Berlin, Verlag von Ernst & Korn 1854.

[46] Si tratta di un capitello della cappella di San Pietro (*Primo rapporto*, tav. II, 4) del quale Selvatico riconosce l'analogia con i capitelli di età giustinianea della «Agia So-

Nel *Giudizio artistico storico* su S. Marco del 1858 è ricorrente anche un altro riferimento bibliografico: *L'architettura bizantina in Francia* di Félix de Verneilh[47].

Con questo titolo – quasi provocatorio – Verneilh presentava nel 1851 una vera e propria monografia sull'antica abbaziale di Saint-Front di Perigueux e sulle chiese medievali cupolate di Aquitania[48]. Se per Verneilh non tutti gli edifici cupolati potevano definirsi bizantini, quelli che egli riunisce nel suo volume lo erano, in virtù del fatto che in essi la cupola, come nelle chiese di Bisanzio e delle regioni nelle quali aveva dominato la civilizzazione bizantina, non è un elemento architettonico aggiunto, ma agisce come principio generatore di un intero sistema costruttivo.

Saint-Front di Perigueux che, in Francia, di quel tipo architettonico era l'esempio più antico e più curioso, aveva inoltre rivelato affinità sorprendenti con la basilica di S. Marco della quale replicava la pianta, la forma e quasi le dimensioni[49]. Se questa constatazione fornisce a Verneilh l''anello mancante' che lo autorizza a definire 'bizantino' un

phia» pubblicati da Salzenberg *cfr. ibid.*, tavv. XV, 1 e XVI, 1. Sulla deliberata ispirazione giustinianea della decorazione scultorea (di reimpiego ma anche di imitazione) del S. Marco contariniano ha scritto E. Russo, *Sulla decorazione scultorea del San Marco contariniano*, in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, Atti del convegno di studi (Venezia, 1994), a cura di R. Polacco, Venezia, Marsilio 1997, pp. 127-31.

[47] M.F. de Verneilh, *L'Architecture byzantine en France. Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles de l'Aquitaine*, Paris, Librairie archéologique de Victor Didron 1852.

[48] «En donnant ce titre à notre travail [...], viendrions-nous reprendre, pour notre compte, cette vieille erreur; viendrions-nous étayer un système qui croule déjà de tous parts? Non sans doute [...]. Nous croyons, au contraire, que l'analogie qui peut exister entre les églises de l'ancien empire grec et celles qui s'élevaient en France aux XI^e^ et XII^e^ siècles, n'est ni très-évidente, ni très-étendue, et n'autorisait nullement à les confondre dans un même nom et une même origine. Nous croyon, en un mot, que l'on n'a vu chez nous tant d'édifices byzantins, que parce que l'on connaissait fort mal ceux de l'Orient», così Félix de Verneilh nell'introduzione a *L'Architecture byzantine en France* (p. 5).

[49] Il primo capitolo dell'opera di Félix de Verneilh illustra l'*Analogie de Saint-Front de Périgueux e de Saint-Marc de Venise*, *ibid.*, pp. 13-8; le somiglianze con la basilica veneziana sono riprese anche in vari luoghi del secondo capitolo *Description de Saint-Front* che include anche un *plan de Saint-Marc de Venise* disegnato dallo stesso Verneilh, *ibid.*, pp. 21-45.

tipo peculiare di chiese costruite in Francia nel XII secolo, a sua volta Selvatico nella 'bizantina' Saint-Front «edificata dopo il 1120 da una colonia di Veneziani fissata colà fin dal principio del X secolo» ravvisa l'aspetto del S. Marco contariniano prima che i mosaici, i marmi e la decorazione architettonica lo trasfigurassero[50].

Malgrado ciò, in virtù dell'ipotizzata mutazione di S. Marco da basilica a capriate lignee a croce greca cupolata e considerate (con Engelhard) le sue affinità costruttive con le terme romane, per Selvatico la basilica Marciana continuava a custodire nel suo codice genetico un'indelebile impronta latina che la tradizione liturgica aveva mantenuto viva e riconoscibile anche dopo la trasformazione dell'XI secolo[51].

Volgendo al termine, trascuro di proposito le pagine dedicate a S. Marco ne *Le arti del disegno in Italia* (1879) dove, purtroppo in modo scollegato e confuso, Selvatico intese riassumere le conclusioni raggiunte nel *Primo rapporto*[52], e chiudo invece con l'ultimo contributo originale dello studioso padovano all''identificazione' di S. Marco[53].

Nel giugno 1879, in occasione delle nozze della bella Giustina, Pietro Selvatico offriva alla contessa madre Arpalice Cittadella Vigodarzere, uno studio dedicato agli antichi prospetti settentrionale e meridionale della Marciana[54]. Ragioni di stile e di opportunità esimevano Selvatico dall'entrare nell'agone delle polemiche seguite ai restauri del Meduna.

---

[50] *Primo rapporto*, pp. 48-9, 51-2, 55, 61 nota 1.

[51] Qui Selvatico dimostra apertamente di fare un uso selettivo della tesi dell'*Oberbaumeister* di Kassel: «Engelhart volle dimostrarci in un suo paziente ed erudito lavoro [...] del 1842 [*sic*] che S. Marco, ben poco somigliante a S. Sofia di Costantinopoli, non poteva considerarsi come una chiesa a foggia bisantina, per la buona ragione che la pianta è imitata da quella degli *Eci* delle terme romane, e perciò ha in sé l'elemento dell'antica architettura latina», *ibid.*, pp. 47-8.

[52] Il *Primo rapporto* su San Marco (1859) fu in effetti stampato in pochi esemplari, cfr. P. Selvatico, *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, parte prima, *L'Arte antica*, Milano, Francesco Vallardi, tipografo-editore 1879, pp. 105-33.

[53] «Identificazione» è parola tematica nella riflessione dedicata da Franco Bernabei a Venezia e alla sua basilica, cfr. Bernabei, *Critica, storia e tutela*, pp. 397, 410-1; Id., *Grottesco magnifico: fortuna critica di San Marco*, in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, Atti del convegno di studi (Venezia, 1994), a cura di R. Polacco, Venezia, Marsilio 1997, pp. 207-47.

[54] P. Selvatico, *Gli antichi prospetti della basilica Marciana a Venezia scoperti nei due lati di settentrione e di mezzodì durante gli ultimi grandi restauri (1862-1876), Per*

Lo farà per altro, pochi mesi più tardi, Camillo Boito in un pungente intervento sulla «Nuova Antologia» che prende le mosse proprio dallo scritto d'occasione dell'anziano maestro[55].

Su sollecitazione dell'amico Edoardo Arborio Mella, intermediario per lui presso la Fabbricieria di San Marco, Selvatico si limita a riflettere sui rilievi che, in occasione dei due distinti restauri ai prospetti Nord e Sud della basilica erano stati eseguiti prima da Antonio Pellanda e poi da Giuseppe Cannella su indicazione di Pietro Saccardo. Quest'ultimo, nel caso del prospetto Sud, si era altresì premurato «di far comprovare col mezzo della fotografia» l'autenticità dei particolari più importanti emersi in quella circostanza[56].

Gli inediti rilievi che Selvatico riceve dalla Fabbricieria con il permesso di pubblicarli, documentavano l'esistenza di una *facies* più antica sotto i rivestimenti marmorei, provando che le facciate attuali dell'esonartece contariniano erano ben più recenti di quel che si credeva e che «sotto le medesime, altre ne stavano foggiate sopra stile quasi interamente diverso dal bisantino» (figg. 5-6)[57].

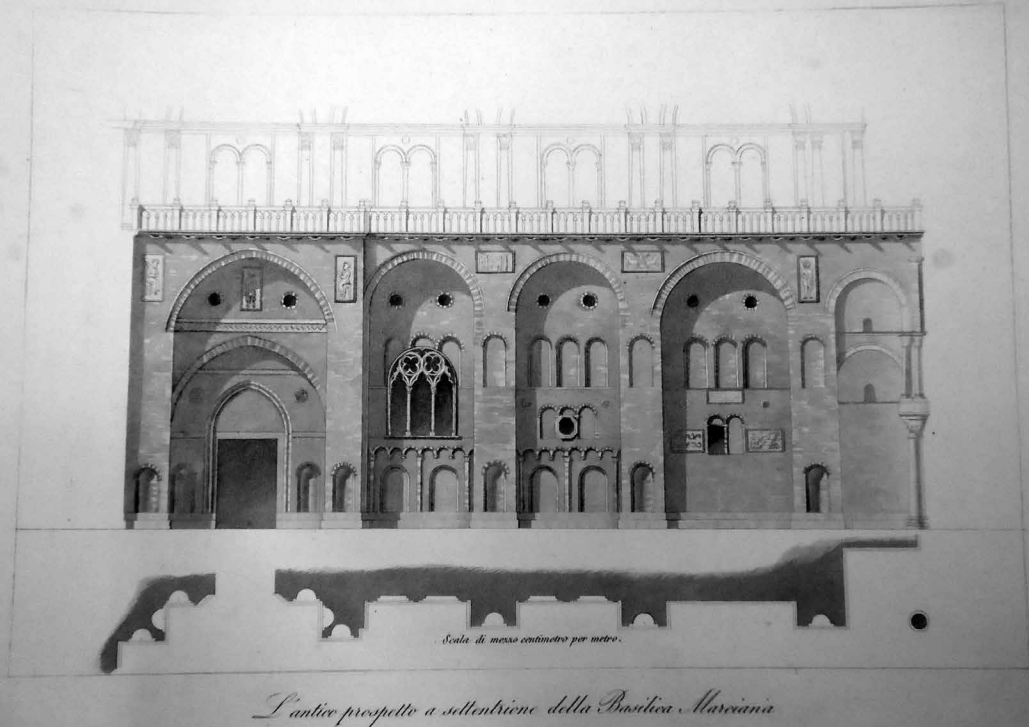
All'epoca dei restauri Selvatico non ebbe occasione di visitare i cantieri e oggi le sue considerazioni sui disegni della Fabbriceria non possono che sembrare impugnabili e, negli esiti, imparagonabili alla moderna *Bauforschung*, tuttavia esse valgono a confermare l'irriducibile fiducia che Selvatico riponeva nel disegno come strumento conoscitivo al servizio della storia dell'arte.

È così che, in queste poche pagine, il vecchio Selvatico richiama alla memoria i rari brani delle cortine murarie di San Marco lasciate libere dalle incrostazioni di marmo e dai mosaici. Gli sovviene il paramento esterno dell'abside e, negli inediti rilievi dei prospetti Nord e Sud, ritrova la stessa «costruttura laterizia disposta organicamente secondo un dato sistema architettonico» a riprova che, un giorno, su entrambi i fianchi della basilica «stesse un prospetto di regolare ordinanza».

le nozze Valmarana-Cittadella Vigodarzere, Padova, s.e. 1879. Si tratta di un raro opuscolo di 13 pagine, corredato di due incisioni.

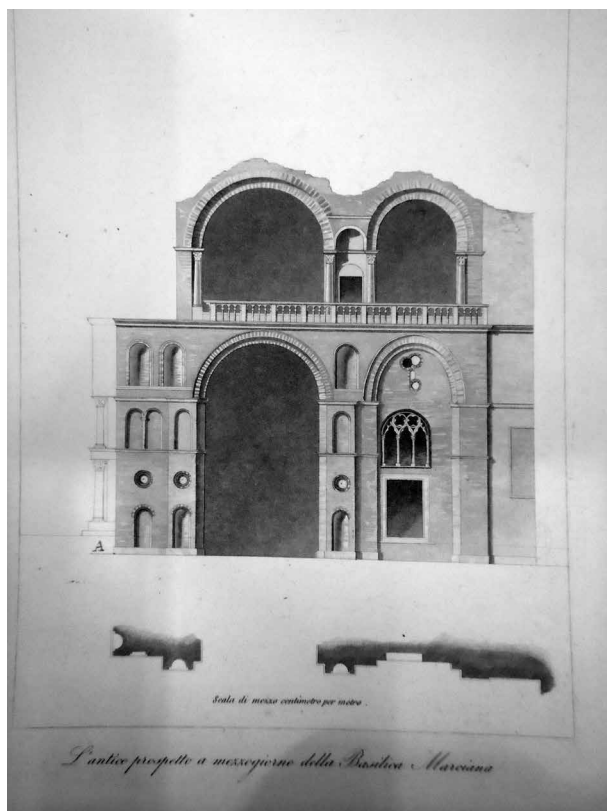
[55] C. Boito, *I restauri di San Marco*, «Nuova Antologia», 48, 1879, pp. 701-21, riedito l'anno seguente in Id., *Architettura del Medioevo in Italia. Con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Napoli-Pisa-Milano, Hoepli 1880, pp. 299-331. Qui alle pp. 312-3 (figg. 1 e 2) Camillo Boito ripubblicava le incisioni dell'opuscolo di Selvatico.

[56] Selvatico, *Gli antichi prospetti*, p. 8 (*Avvertenza*).

[57] *Ibid.*, p. 10.

5. *L'antico prospetto a settentrione della Basilica Marciana*, da: Pietro Selvatico, *Gli antichi prospetti della basilica Marciana a Venezia*, 1879.

Infine, nelle grandi arcate cieche su piedritti del prospetto settentrionale e negli archetti pensili sorretti alternativamente da colonnine, riconosce – e questa è davvero una novità – «la maniera caratteristica di quel *sistema* in uso nell'alta Italia dal novecento al milleduecento, che fu a giusta ragione, chiamato *lombardo*».

Scomparso nel febbraio 1880, Selvatico non ebbe il tempo di spiegare cosa esattamente intendesse per «sistema lombardo» e se, come credo, avesse aggiornato il suo pensiero all'opera di Fernand de Dartein (1838-1912)[58], non vi è dubbio tuttavia che, per l'ultima volta, lo studioso padovano, di fronte al monumento che per decenni aveva sfidato

[58] F. de Dartein, Étude sur *l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, Dunod Éditeur 1865-82. L'interesse scientifico di Fernand de Dartein per Venezia e i suoi monumenti fu marginale. Egli visitò ripetutamente la città laguare «più per motivi personali che di studio», di quei soggiorni restano alcuni delicati acquerelli, cfr. T. Bella, *Oltre il paesaggio. Alcune vedute di Fernand de Dartein in Italia settentrionale (1860-1874). Dossiers des archives de Fernand de Dartein, IX*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'arte Lombarda», 5, 2012, pp. 91-5.

6. *L'antico prospetto a mezzogiorno della Basilica Marciana*, da: Pietro Selvatico, *Gli antichi prospetti della basilica Marciana a Venezia*, 1879.

il suo buon senso architettonico e le sue vaste conoscenze, riconsegnasse S. Marco alla tradizione costruttiva latina e occidentale[59].

Antonella Ballardini

[59] «Selvatico pone San Marco nel flusso della tradizione occidentale: la sua risposta al quesito [sul minore o maggior peso esercitato dalle influenze orientali sulla basilica] suona tanto brillante quanto paradossale alle orecchie dei molti cultori di tassonomie e di classificazioni stilistiche», così G. Zucconi, *La Basilica d'oro e il primato dell'architettura*, in *Arte e architettura. Le cornici della storia*, a cura di F. Bardati, A. Rosellini, Milano, Mondadori 2007, p. 77.

L'istituzione della Commissione per la conservazione dei monumenti delle province venete

Nel clima politico di ritorno all'ordine imposto dal governo viennese dopo i fatti del Quarantotto, la figura di Pietro Selvatico assume un ruolo di primo piano nel contributo offerto alla riorganizzazione dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, non solo per quanto riguarda la riforma didattica, ma anche, e soprattutto, in rapporto alla dibattuta questione della tutela del patrimonio storico-artistico[1]. In veste di presidente, infatti, egli non aveva mancato di portare l'attenzione pubblica sul precario stato dei beni artistici e monumentali delle Provincie Venete, su cui allora pesava la mancanza di un organo territoriale con competenze estese da Venezia alle aree periferiche[2]; competenze

[1] Per il ruolo di funzionario pubblico presso l'istituto accademico veneziano prima in veste di segretario, poi quale presidente, si veda in specifico A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, pp. 147-260, con bibliografia precedente.

[2] A riguardo, giova notare come già dal 1852 si assista ai primi, seppur cauti, tentativi di individuazione di conservatori cui affidare l'eventuale gestione di una commissione di controllo sul territorio. In una lettera indirizzata alla Delegazione di Venezia il 5 maggio 1852, ad esempio, Selvatico riferisce del progetto di una commissione di scelti membri cui affidare speciali compiti per la gestione della tutela a partire dalla «preservazione» dei monumenti per evitare così di «intervenire quando il danno era già troppo grande»; cfr. Archivio di Stato di Venezia (in seguito ASVe), *Fondo Luogotenenza* (1852-56), b. 312, fasc. XVIII 1/5; 2/7, corrispondenza del 5 maggio 1862, cui segue risposta della Luogotenenza in data 3 settembre, prot. 17075. Sul contesto politico-sociale all'indomani dei fatti quarantotteschi, in cui va calata la stessa iniziativa selvatichiana, cfr. P. Del Negro, *Il 1848 e dopo*, in *Storia di Venezia*, XI, *L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi, S. Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2002, pp. 107-86; A. Bernardello, *Venezia 1848: arte e rivoluzione*, «Società e storia», 96, 2002, pp. 279-88, mentre sulle politiche di salvaguardia adottata dal governo austriaco F. Mazzocca, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Catalogo della mostra, a cura di S.

che, nelle intenzioni di Selvatico, inizialmente indirizzato verso una possibile ripresa dell'attività della *Commissione provinciale per le Belle Arti*, avrebbero dovuto essere riconosciute alla stessa accademia quale tramite principale con il governo austriaco[3].

A sollecitare le speranze di Selvatico in tale direzione aveva senza dubbio contribuito la decisione delle autorità viennesi di dare vita ad un nuovo organo deputato alla salvaguardia dei beni artistici e monumentali, l'*Imperial Regia Commissione centrale per lo studio e la tutela dei monumenti architettonici*; l'istituto, nato nel 1850, si proponeva di operare su tutto il territorio attraverso una rete di conservatori e corrispondenti attivi per ambiti di competenza nell'individuazione e catalogazione dei beni e nella vigilanza dello stato di conservazione del patrimonio locale[4]. In realtà, per quanto riguarda il Lombardo Veneto, non poche difficoltà nella creazione di una rete di collaboratori, unite

Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano, Electa 1989, pp. 40-79, e, in specifico, A. Schiavon, *La dispersione e il recupero delle opere d'arte*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, a cura di D. Calabi, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti 2001, pp. 197-212.

[3] Alla *Commissione provinciale*, attiva dal 1818 al 1846, era demandato il compito di rilevare e controllare il patrimonio veneziano e della relativa provincia occupandosi anche della gestione delle esportazioni e degli interventi di restauro in stretta sinergia con l'Accademia di Belle Arti, qui rappresentata dalla commissione permanente di pittura, e con le locali Fabbricerie. L'argomento è stato trattato da S. Vendramin, *La conservazione e la tutela delle opere d'arte a Venezia durante la II dominazione austriaca*, Tesi di Dottorato in Storia dell'arte, Università degli Studi di Udine (XVIII ciclo), relatrice prof.ssa Donata Levi. Per un quadro generale della tutela pre-unitaria rimane fondamentale il volume di A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna, Alfa 1978.

[4] Fondamentale a riguardo è il saggio di A. Auf der Heyde, *Gli inizi della Zentral-Kommission di Vienna: un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-1870)*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, Atti del convegno di studi (Udine 2006), a cura di G. Perusini, R. Fabiani, Vicenza, Terra Ferma 2008, pp. 23-38, e ripresi dallo stesso autore nel recente volume *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»* (pp. 232-52). Lo studioso – che ringrazio per il proficuo scambio di idee sull'argomento – ripercorre gli esordi della commissione nata sul modello delle precedenti esperienze francesi e prussiane e in stretta relazione con gli sviluppi della disciplina della storia dell'arte che, negli stessi anni, diventa materia di insegnamento presso il prestigioso ateneo viennese.

alla specificità del territorio dove ancora molto forte era l'autorità delle commissione consultive, avevano finito per rallentare l'avvio dell'ambizioso progetto.

Solo a distanza di tre anni dalla nascita dell'istituto centrale l'accademia veneziana era in grado di recepire il provvedimento attraverso l'adozione di quanto prescritto nella *Sfera d'efficienza dei Conservatori dei Domini* e la stesura di una prima bozza per l'individuazione di collaboratori sul territorio[5]. Con Decreto della Luogotenenza Veneta del 23 aprile 1856 si stabiliva così la presenza di due centri periferici deputati «agli scopi della conservazione dei monumenti» e individuati nelle accademie di Milano e Venezia[6]. Poco più di un mese dopo la bozza di statuto elaborata da un'apposita commissione veniva inviata al comitato milanese, allora presieduto da Giuseppe Mongeri[7].

Se già ben individuato è il contesto socio-culturale che fa da sfondo al progetto veneziano, in un momento, com'è noto, in cui i rapporti con Vienna non potevano certo dirsi sereni[8], un discorso diverso va fatto per quanto riguarda la costituzione e il coordinamento iniziale della commissione. A testimonianza della solerzia nell'avvio delle attività da parte di Selvatico interviene la ricca e poco nota documentazione del fondo storico dell'Accademia di Belle Arti attraverso la quale si dipana l'intera vicenda della commissione dal progetto iniziale

[5] Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (in seguito ASABAVe), b. 172, *Posizione relativa alla conservazione dei Monumenti delle Provincie Venete ed alla proposta Valentinis*, fasc. A, Circolare 7 dicembre 1853.

[6] *Ibid.*, fasc. D, Decreto 23 aprile 1856.

[7] Sugli esordi delle commissioni si rimanda al volume a cura di M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze, Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici per le province di Firenze e Pistoia, Sezione didattica 1987, in particolare pp. 61-5, mentre in specifico sul caso milanese, R. Cassanelli, *Conservazione e restauro dei monumenti in Lombardia, 1850-1859*, in *Milano pareva deserta*, a cura di R. Cassanelli, Milano, Comune, Settore cultura e musei, Raccolte storiche 1999, pp. 291-307.

[8] In merito alla questione della tutela, vale la pena ricordare come gli stessi organi di governo attribuissero il degrado del patrimonio cittadino alla decadenza morale delle *élites* veneziane. Rapporti più concilianti con la città saranno avviati solo con la nomina a governatore di Massimiliano d'Asburgo nel 1856. A riguardo, si veda quanto riportato da Auf der Heyde, *Gli inizi della Zentral-Kommission*, in particolare pp. 27-9.

all'emanazione dello statuto[9]. Sebbene si tratti di una ricostruzione parziale, in quanto i documenti non vanno oltre il regolamento prescindendo dalla fase operativa, l'episodio risulta di particolare interesse in rapporto alla situazione della tutela preunitaria gettando uno sguardo, oltre che sul ruolo di primo piano assunto da Selvatico, sulla rete di relazioni e scambi tra i protagonisti di una stagione intensa di riforme.

È con circolare del 7 dicembre 1853 che la Luogotenenza Veneta riferiva del regolamento emanato dalla *Zentral-Commission* con cui si sollecitava la rapida individuazione nei domini austriaci di conservatori locali allo scopo di creare una più efficiente struttura periferica di vigilanza. Tale disposizione veniva di lì a poco tradotta nella presentazione delle proposte di incarico dei conservatori con il supporto di Emmanuele Antonio Cicogna[10], il quale possedeva «tutto ciò che spetta a Venezia, sulle punte delle dita, e le notizie così esatte e sicure, vagliandole con quella sagacia di critica che la fa si chiaro»[11]. Parole di lode, quelle pronunciate dal presidente, che valgono a legittimare la scelta dell'erudito veneziano come referente principale nella formazione della commissione, considerato anche il comune interesse per

[9] ASABAVe, b. 172, *Posizione relativa alla conservazione dei Monumenti delle Provincie Venete ed alla proposta Valentinis*; la busta contiene una decina di fascicoli ordinati dalla lettera A alla lettera H e diverse carte sciolte non numerate.

[10] Formatosi presso il collegio dei Barnabiti di Udine, da cui deriva la solida preparazione umanistica, Cicogna (1789-1868) risulta residente a Venezia dal 1813 come impiegato di servizio presso la Corte d'Appello. Una vita dedicata allo studio della storia locale, alla ricerca archivistica, ma soprattutto alla redazione della sua impresa editoriale, le *Inscrizioni Veneziane*, accanto al famoso *Saggio di Bibliografia Veneziana* (Venezia, dalla Tipografia di G. B. Merlo 1847) e a varie pubblicazioni d'occasione. Diversi i riconoscimenti ricevuti da accademie italiane e da istituti di cultura così come da colleghi, intellettuali, studiosi, con cui lo stesso intratteneva rapporti personali e di natura epistolare. Al suo nome è legata la donazione della preziosa biblioteca e collezione d'arte a favore del civico Museo Correr (1865). Sulla figura di Cicogna, erudito e studioso del patrimonio veneziano, collaboratore di diversi istituti di cultura e in contatto con la società intellettuale del tempo, a livello nazionale, si rimanda al contributo di chi scrive I. Collavizza, *Emmanuele Antonio Cicogna in veste di «consulente»: appunti sulla ricerca storico-artistica a Venezia nell'Ottocento*, «Ateneo Veneto», s. XII, 3, 2013, pp. 438-50.

[11] Biblioteca del Museo Correr di Venezia (in seguito BMCVe), *Epistolario Cicogna* 1053/32, lettera di Pietro Selvatico, Padova 3 dicembre 1862.

l'istituto accademico di cui lo stesso era Consigliere Straordinario dal 1840[12].

Cicogna veniva così interpellato con il preciso incarico di segnalare i nomi dei candidati conservatori per la città e per le relative province in qualità di «guida» e di collaboratore relativamente alla «Commissione che deve essere formata e qui e nelle Provincie per vegliare i pubblici ed anche i privati monumenti che spettano alle arti del bello e all'archeologia»[13].

Poco più di venti giorni passano tra la lettera di sollecito e la stesura della bozza di statuto indirizzata alla Luogotenenza Veneta; in data del 29 gennaio, infatti, risultano già definiti obiettivi e strumenti del programma, nonché i compiti da assegnare ai singoli conservatori non solo per il mandamento lagunare, ma anche per provincia di competenza[14]. Sebbene non manchino puntuali rimandi al prospetto redatto dalla commissione centrale, particolare attenzione è rivolta dal compilatore alla specificità del territorio veneziano che, ad esempio, per il sestiere di san Marco, «siccome più fornito di cimeli archeologici e artistici», avrebbe richiesto almeno due conservatori[15]:

[…] intorno al primo quesito che mi viene fatto cioè sul modo di divisione dei Circondarii da assegnarsi ad ogni singolo Conservatore ecco quale sarebbe l'avviso mio rispetto, in particolare, a Venezia. Quest'ultima città, non possiede gran numero di antichi marmi dell'epoca greca o romana, e quei pochi che serba, appartengono od all'Erario che li tiene gelosamente custoditi nel Museo

---

[12] Ad esempio, Cicogna ricorda benevolmente Selvatico come mediatore in occasione dell'omaggio dell'imperatore d'Austria alla Gallerie dell'Accademia per le opere di sua proprietà di provenienza Manfrin, mentre manifesta parere contrario nei confronti dell'atteggiamento poco conciliante verso il pittore Carlo Blaas, rinunciatario di una cattedra presso l'Accademia di Venezia. Ancora, l'erudito non mancherà di criticare la posizione del presidente, ansioso di «estendere il suo potere anche la dove veramente non potrebbe, cioè nel metodo che tengono i professori nello insegnamento» (BMCVe, Ms Cicogna 2846, cc. 6347-6348, 21 dicembre 1856).

[13] BMCVe, *Epist. Cicogna* 1053/16, lettera di Pietro Selvatico, Venezia 7 gennaio 1854.

[14] L'inedito documento risulta registrato come *Riscontro* all'interno del fascicolo relativo alla *Commissione monumenti* per cui si rinvia a ASABAVe, b. 172, fasc. B, *Riscontro 29 gennaio 1854 di Selvatico.*

[15] Inoltre, si prescrive la vigilanza a turno con durata annuale dei «monumenti essitenti nelle isole e nel Territorio della Provincia di Venezia, oltre al Sestiere assegnato».

della pubblica biblioteca, od a privati che li hanno entro le case loro [...]. Ma, a compenso, Venezia abbonda di ruderi e di architetture mirabili del medio evo e del rinascimento, ruderi e architetture che importa sommamente sieno vegliati da persone intelligenti, amorose, e soprattutto munite di tali poteri da essere in grado di prontamente impedire o riparare dai guasti e dalle trascuraggini a cui, pur troppo, sono di continui esposti quei resti magnifici della passata grandezza veneta.

Lo snodo critico del passo citato riprende sostanzialmente quanto considerato solo qualche anno prima nell'introduzione del volume sull'architettura e scultura a Venezia: qui Selvatico aveva offerto una rilettura della peculiare realtà urbanistica lagunare come «scenario di un felice incontro-scontro tra arte orientale e arte occidentale» e momento di confronto imprescindibile tra architettura islamica e tardo-antica[16]. Venezia che poteva vantare «il merito di principiare la sua arte nelle età mezzane» trovava così nel gotico veneziano la sintesi massima del suo celebrato *genius loci*[17].

A preservare immutata l'immagine della città, nel rinnovato programma di tutela selvatichiano, erano chiamati sei «conservatori corrispondenti», uno per sestiere, con il preciso compito di catalogare e «vegliare» sui beni «meritevoli» di interesse in base a quel principio, fortemente caldeggiato dall'organo viennese, di imprescindibile rapporto tra conoscenza e tutela, così da «facilmente accorgersi dei minamiati danni, e [...] senza soverchia fatica, elencare esattamente gli oggetti contenuti nel circondario».

Per quanto riguarda i candidati proposti, figurano il conte Agostino Sagredo «peritissimo della storia», Alberto Guillion «intelligente di

[16] Cfr. G. Zucconi, *Da Selvatico a Boito, la riscoperta dei monumenti veneziani tra Ottocento e Novecento*, «Ateneo Veneto», s. XII, 3, 2013, pp. 397-411, in particolare p. 399. L'impresa editoriale di Selvatico viene data alle stampe nel 1847 (Venezia, Paolo Ripamonti Carpano) con il titolo *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia. Dal Medio Evo sino ai nostri giorni. Studi [...] per servire di guida estetica*, per cui si veda anche quanto considerato da G. Cittadella, *Pietro Selvatico nell'architettura. Memoria letta all'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, Venezia, Tip. di G. Antonelli 1881.

[17] A riguardo si consideri il contributo di T. Serena, *Note su Pietro Selvatico e la costruzione del «genius loci» nell'architettura civile e religiosa*, in *Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'eclettismo in Italia*, a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori 2000, pp. 45-62.

cose artistiche», Vincenzo Lazari «valente dei nostri nella numismatica» e preposto al Museo Correr, con il quale lo stesso aveva collaborato a una pubblicazione su Venezia[18], Pietro Zandomeneghi «celebrato scultore a tutti noto», ai quali si aggiungono lo storico e ricercatore Samuele Romanin e l'artista incisore Giovanni Pividor, in base «all'ingegno e all'idoneità», oltre a Cicogna individuato come referente per il settore dell'archeologia. Tra i conservatori provinciali, invece, compaiono l'intellettuale vicentino Antonio Magrini, il veronese Andrea Monga, noto collezionista e mecenate, senza tralasciare Jacopo Pirona segnalato tra gli eruditi udinesi[19].

Dunque, sono conoscitori di diversa provenienza, 'persone dell'arte' nel senso più ampio del termine, a essere impegnati in prima fila nello studio del patrimonio locale, di cui si dichiarano prima di tutto custodi, e nella partecipazione attiva in azioni di tutela e promozione[20]. Gli stessi nomi si rintracciano, e non è un caso, tra i membri delle varie commissioni consultive operanti sul territorio, così come in qualità di soci e consiglieri di enti culturali in diretta collaborazione con l'apparato governativo. Se tale situazione è verificabile per Venezia, e lo dimostra la composizione dei consigli direttivi dell'Accademia di Belle Arti e dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, analoga scelta può essere confermata per Milano dove a presiedere la commissione saranno chiamati Bernardino Biondelli, direttore del gabinetto numismatico, Saverio Cavallari, professore di architettura, Luigi Bisi, professore di prospettiva e il noto studioso Cesare Cantù, oltre al citato presidente Mongeri, quali soci attivi presso gli enti di cultura locali[21].

D'altra parte proprio nel coinvolgimento di un'intera comunità intellettuale, che si traduce nella richiesta di una competenza a tutto campo e non specialistica, va riconosciuto il limite stesso del modello

---

[18] Cfr. V. Lazari, P. Selvatico, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia-Milano-Verona, Paolo Ripamonti Carpano 1852.

[19] In fase di creazione delle nuove commissioni preposte alla tutela all'indomani dell'unificazione saranno riconfermati i nomi di Sagredo e Pirona.

[20] A contribuire alla riabilitazione di quella prima «ondata» di *connoisseurs*, formatasi tra sommovimenti napoleonici e svolta unitaria dell'Italia, Andrea Emiliani non manca di riconoscere ad essa un contributo fondamentale al nascente progetto di salvaguardia e tutela del patrimonio artistico; A. Emiliani, *Introduzione*, in «*Dotti amici*». *Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, Ancona, Il lavoro editoriale 2007, p. xxi.

[21] Cfr. Cassanelli, *Conservazione e restauro*, in particolare p. 295.

delle commissioni consultive ottocentesche prima dell'affermarsi di nuove specifiche professionalità all'indomani dell'unificazione[22].

Reca la data del 16 maggio 1856 il successivo decreto della Luogotenenza Veneta in merito alla definizione del ruolo di «organo intermedio» dell'Accademia veneziana, riconosciuto dal più conciliante governo viennese che nella tutela aveva individuato un valido strumento politico e di propaganda[23].

L'emanazione dello statuto ufficiale veniva preceduta dalla stesura di una bozza a firma di Selvatico, qui affiancato da Cicogna nella doppia veste di conservatore e commissario. La proposta per una riforma del sistema di tutela delle provincie passava così dalla ripartizione delle funzioni territoriali alla definizione delle competenze da affidare a quattro commissari, scelti fra i soci ordinari e straordinari dell'accademia veneziana; rispetto ai conservatori, sui quali erano chiamati a sorvegliare, i membri della Commissione avrebbero dovuto «ragguagliare ogni tre mesi sullo stato del lavoro» collaborando in sinergia con gli istituti locali competenti in materia di gestione del patrimonio, in particolare con la Commissione di Ornato[24]. Non deve stupire allora la scelta di ben tre «tecnici» quali funzionari commissari nelle persone di Giuseppe Salvadori, ingegnere-architetto, Giovanni Alvise Pigazzi allora ispettore della Direzione delle pubbliche costruzioni e Tommaso Meduna direttore dell'Ufficio tecnico provinciale delle pubbliche costruzioni[25]. A questi, in particolare, si chiede:

---

[22] A riguardo, si veda D. Levi, *La creazione di una struttura amministrativa per la tutela nell'Ottocento in Italia: un confronto con i paesi tedeschi*, mentre, in specifico, sulla situazione post-unitaria, A. Gioli, *La tutela dopo l'Unità: dibattiti, leggi, strumenti, interventi 1860-1902*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera*, rispettivamente, pp. 53-63 e pp. 95-108.

[23] Sulla politica in materia di tutela e promozione delle arti durante il governatorato di Massimiliano d'Asburgo si rinvia a Auf Der Heyde, *Gli inizi della Zentral-Kommission*, in particolare pp. 29-31.

[24] Lo statuto definitivo è datato 29 maggio 1856; ASABAVe, b. 172, fasc. E1, *Statuto Organico compilato dalla Commissione composta Selvatico, Cicogna, Pigazzi Meduna Tommaso, Salvadori eletti nella seduta consigliare 25 maggio 1856*. Per quanto riguarda i doveri dei commissari, con nomina onorifica come i conservatori, non mancano, ad esempio, direttive precise per lo svolgimento delle riunioni – ogni mese, purché fossero presenti almeno quattro membri su sei – o ancora indicazioni operative per la consegna delle relazioni.

[25] Cfr. A. Sambo, *L'amministrazione dello stato nel settore dei lavori pubblici a Ve-*

[…] f. di eleggere gli Ingegneri architetti a cui devono essere allogati i progetti di restauro dei monumenti, quando la Commissione Centrale di Vienna avrà sancita l'opportunità di preparare tali progetti.
g. di esaminare i detti progetti di concerto colla Imperial Regia Direzione delle Pubbliche Costruzioni, e di dare motivato parere consigliando la caso le opportune modificazioni.
h. di provvedere , in concorso della direzione antedetta, a mezzo di un fondo appositamente assegnato dall'Eccelso Ministero delle Finanze, alle riparazioni immediate di quei monumenti, che minacciassero in qualche parte imminente rovina dando però ad ogni trimestre e giustificato resoconto sulla gestione di tale fondo.
k. di curare affinchè i monumenti spettanti ai Municipi, a Congregazioni o a privati, ma che sono di diritto pubblico, perché prospettano sulle vie, sieno diligentemente conservati dai proprietari, invocando in caso contrario, dalle autorità competente, le misure prescritte dalla legge, per una simile conservazione.

Ancora, si precisa di «adoperarsi perché i monumenti che venissero per avventura scoperti e posti in Commercio, diventino di pubblica appartenenza, e conservati nella Città capoluogo del Censimento in cui furono scoperti», riprendendo quanto disposto in materia di ritrovamento e circolazione di opere d'arte con il primo sovrano Decreto del 1818 e con la successiva Risoluzione del 1846[26]. Una chiara presa di posizione, dunque, viene assunta da Selvatico di fronte al reale pericolo di vedere uscire da Venezia parte del suo ricco patrimonio d'arte. Ecco allora che sulla scia di una sempre più consapevole esigenza di fruizione pubblica del bene, sia esso un monumento, un reperto archeologico o ancora un'opera scultorea o una pittura, la Commissione veniva invitata, più oltre, a «promuovere in ogni capoluogo di Provincia, un museo patrio ove non esistesse, a fine ci vengano raccolti gli oggetti donati dai privati, e quelli che *il commercio o l'ignoranza* potesse alienare altrove». Tale proposta non è certo un caso isolato anche a livello nazionale. Lo conferma l'origine dei primi nuclei dei musei

nezia dall'età napoleonica all'unità: istituzioni e figure professionali, in *La città degli ingegneri. Idee e protagonisti dell'edilizia veneziana tra '800 e '900*, a cura di F. Cosmai, S. Sorteni, Venezia, Marsilio 2005, pp. 35-49.

[26] Si consideri in proposito Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti*, pp. 208-9, 216-18. Le leggi preunitarie rimarranno in vigore fino alla Legge 185/1902 e, per quanto riguarda in specifico le esportazioni, la Legge Rosadi 364/1909 con applicazioni diverse da regione a regione.

civici la cui formazione lungo tutto l'Ottocento, infatti, va ricondotta a generose donazioni di mecenati e collezionisti privati[27]. A sostegno della funzione conservativa e didattica dei musei, in stretta relazione con il programma formativo degli artisti accademici[28], Selvatico non mancherà di sostenere le linee guida fornite da Vienna confrontandosi in concreto con le problematiche connesse all'organizzazione degli istituti museali; ad esempio, in qualità di direttore delle Gallerie dell'Accademia per le trattative di acquisto di una parte della collezione Manfrin[29], tra l'altro conclusasi pochi mesi dopo la redazione dello Statuto nell'agosto del 1856, o ancora, a distanza di qualche anno, in occasione dell'allestimento del museo civico di Padova[30].

Una delle questioni più complesse rimaneva tuttavia l'esigenza di un programma di tutela esteso a tutto il patrimonio delle Provincie Venete. Una parziale risposta su quali fossero le modalità di intervento, ma prima ancora, dunque, i criteri per la scelta dei monumenti considerati «meritevoli» di tutela, arriva dal documento allegato allo Statuto come *Monumenti che devono essere vegliati dai Conservatori corrispondenti* (fig. 1); sotto il termine «monumenti» vengono elencate le diverse tipologie di beni sottoponibili a verifica da parte dei conservatori dalle «chiese tutte» agli oggetti conservati all'interno, compresi i pubblici stabilimenti, così come le iscrizioni «esposte al pubblico», i dipinti, le statue e le oreficerie purchè di «pregio artistico». In man-

[27] Nel fenomeno «di trapasso del patrimonio storico-artistico dalla proprietà privata a quella pubblica» va ricercato dunque il forte sentimento patrio condiviso da intellettuali-collezionisti privati, nobili e non, su cui riferisce per l'area veneta P. Marini, *La formazione dei musei nelle città di terraferma*, mentre in specifico per Venezia A. Dorigato, *Il collezionismo a Venezia e la nascita delle civiche raccolte*, in *Il Veneto e l'Austria*, rispettivamente pp. 300-8, pp. 309-18.

[28] Sul ruolo degli istituti museali all'interno della riforma didattica selvatichiana si vedano in questa sede i contributi di Antonella Bellin e Elena Catra, rispettivamente per quanto riguarda la scuola di pittura e quella di scultura. In specifico, sulla riforma del corso di architettura cfr. T. Serena, *La riforma didattica del corso per ingegneri architetti all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1851-56)*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Milano, Mimesis 2002, pp. 181-90.

[29] Cfr. L. Borean, *Le gallerie dell'Accademia di Venezia e i quadri della collezione Manfrin. Il ruolo di Pietro Selvatico*, «Monumenta Documenta», 2, 2012, pp. 307-406.

[30] F. Frizzerin, *Lettere a Pietro cav. Selvatico sulla questione del museo di Padova*, Padova, Tip. editrice F. Sacchetto, 1869.

canza di rigidi parametri è dunque la «singolarità» del bene a giocare un ruolo primario nell'individuazione dello stesso quale destinatario di interesse di tutela.

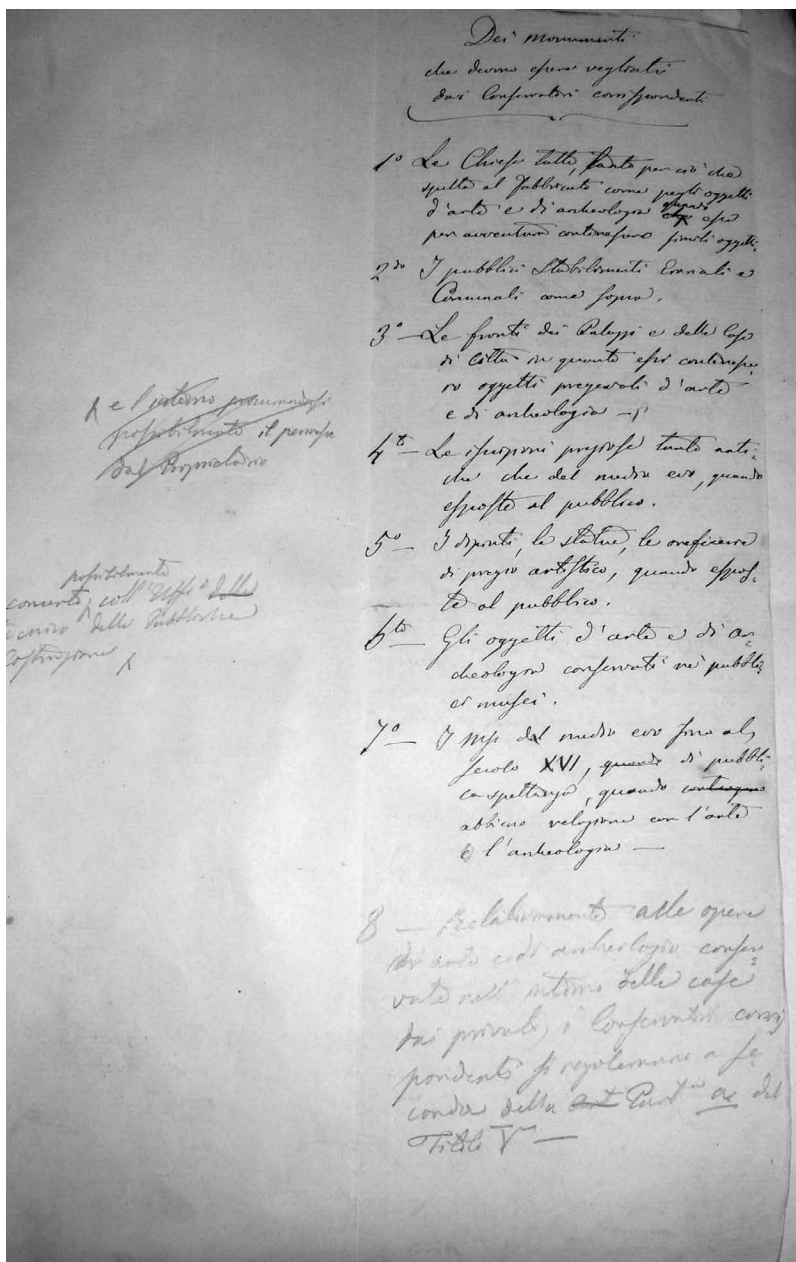
Scorrendo l'elenco, il terzo punto invita a prendere in considerazione anche le «fronti dei Palazzi e delle Case di Città»; tale attenzione, sebbene il senso tradisca un significato diverso dalla sua accezione moderna[31], sembra in realtà riflettere una coscienza rinnovata in termini di tutela non vincolata al singolo bene, ma estesa al complesso architettonico, qui più precisamente allo spazio urbano. Un ottavo punto, riportato a matita in un secondo tempo dallo stesso Selvatico, invita alla collaborazione con i proprietari, secondo quanto già prescritto tra gli obblighi dei conservatori: «porsi possibilmente in relazione coi privati che possiedono nelle stanze loro monumenti preziosi consigliando la conservazione loro nei modi più opportuni». In direzione di una più efficiente organizzazione delle strutture locali, dove ancora troppo debole era la collaborazione tra i soggetti coinvolti, la postilla di Selvatico va letta allora come un invito ad un lavoro di sinergia, tra privato e pubblico, già espresso nello statuto viennese ma qui ribadito anche nel «diritto di carteggiare direttamente» con i preposti ai vari enti. Su tali basi si muoverà Giovan Battista Cavalcaselle promotore nel 1874 di un programma di riorganizzazione della tutela a livello nazionale, finalizzato a un collegamento tra autorità locali e potere centrale congiuntamente a un raccordo orizzontale tra le singole commissioni locali[32].

Problema di fondo, dunque, nel programma selvatichiano di riorganizzazione della struttura amministrativa, era la semplificazione della burocrazia che doveva passare attraverso lo snellimento dei rapporti tra Venezia e la Commissione centrale. Se il dibattito centralismo-decentralizzazione rimane questione chiave nel programma di Selvatico, non altrettanto si può dire per Milano dove lo statuto veneziano veniva inviato agli inizi di giugno per essere preso a modello e completato, non senza difficoltà, a distanza di qualche settimana[33].

---

[31] Qui da intendere quale precoce anticipazione del concetto di vincolo urbanistico – limitatamente alla facciata – previsto dal codice dei beni culturali D.L. 42/2004.

[32] Cfr. D. Levi, *Storiografia artistica e politica di tutela: due memorie di G.B. Cavalcaselle sulla conservazione dei monumenti (1862)*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del convegno (Palermo, 2003), a cura di S. La Barbera, Bagheria (PA), Aiello & Provenzano 2004, pp. 53-76.

[33] Cfr. Cassanelli, *Conservazione e restauro*, in particolare pp. 295-7.

1. Pietro Selvatico, *Dei monumenti che devono essere vegliati dai Conservatori corrispondenti* (bozza manoscritta), Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia.

Non deve stupire allora la stesura a firma dello stesso Selvatico del *Quadro Sinottico finale* descrivente i principali «punti di divergenza» tra i due statuti, a partire dalla richiesta di una ridefinizione dei ruoli tra potere centrale ed enti locali (fig. 2):

[…] ne risultò un compiuto accordo nelle vedute generali solo alcune modificazioni che mirerebbero a dare alle Commissioni una sfera d'azione più indipendente dalla Commissione Centrale di Vienna. Queste modificazioni che codesta Eccelsa Luogotenenza potrà vedere a colpo d'occhio, io subordinai com'era di mio dovere alla nostra Commissione per vedere se avvi fosse per avventura di adottare taluna siccome più rispondente allo scopo

Autonomia che veniva rivendicata anche nei confronti dei funzionari provinciali:

[…] la Commissione veneta trova di conservare il proprio articolo settimo poichè stima necessario che la Commissione accademica giudichi quali tra i monumenti siano degli d'essere conservati e quali no; né accettare altrimenti per tali quelli che venissero denunciati dai Conservatori provinciali.

In specifico, il riferimento all'articolo 7 dello statuto precisa come, mentre per la commissione veneziana la proposta di censimento del patrimonio storico-artistico fosse rivolta a tutti i beni riconosciuti «degni» di essere conservati, per Milano sarebbe «bastata» una «statistica possibilmente completa dei monumenti artistici ed archeologici della propria giurisdizione». Dunque, un progetto di catalogazione nel primo caso senza dubbio significativo in direzione di quanto verrà recepito dalla moderna legislazione.

Altro snodo fondamentale della proposta è l'esigenza di una verifica costante dello stato di conservazione del patrimonio. Rispetto a quanto prescritto dalle direttive di Vienna, non sono certo da trascurare i molti aspetti in accordo, a partire dall'impiego di una scheda – *modula* – per la statistica monumentale (fig. 3). Oltre alla registrazione dei dati relativi al singolo bene, essa era destinata ad accogliere eventuali note aggiuntive riguardanti, ad esempio, «le riparazioni che sarebbero da farsi subito, e quelle che possono senza pericolo protrarsi ad epoca più lontana»: ai conservatori, chiamati a fornire le proprie conoscenze sull'arte del luogo e sulla sua storia, la facoltà di suggerire le soluzioni più adatte a migliorare lo stato di conservazione e di custodia delle opere. Inoltre, l'uso di «illustrazioni» e soprattutto di fotografie, con l'ausilio della macchina autolitografica, e la disponibilità di volumi

2. *Quadro sinottico dei Punti di divergenza tra lo statuto organico e Regolam.to interno compilato dalla Commissione veneta e le modificazioni introdotte dalla comm.e lombarda* (bozza manoscritta), Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia.

3. *Protocollo della Commissione per la Statistica de Monumenti* (bozza manoscritta di modulo), Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia.

e documenti dai principali istituti di cultura e biblioteche avrebbero contribuito ad una più completa ed esauriente conoscenza del monumento[34]. Scopo finale dell'attività era, infatti, la pubblicazione

[34] ASVe, *Fondo Luogotenenza* (1857-61), b. 957, fasc. XXXVII 1/5, corrispondenza del 15 e 30 gennaio 1858.

delle informazioni reperite sull'esempio di quanto già avviato dalla Commissione centrale[35].

In realtà, com'è noto, solo una parte del lavoro svolto sarà dato alle stampe[36]; la collaborazione tra Selvatico e il paleografo Cesare Foucard darà come esito la stesura di una prima statistica dei *Monumenti artistici e storici delle province venete [...]* edita nel 1858[37]. Del previsto secondo volume rimangono alcuni appunti sciolti e la documentazione preparatoria per le schede di soli tre monumenti, ovvero la Cappella degli Scrovegni per la città di Padova, il Fondaco dei Turchi e Palazzo Ducale per Venezia[38].

Di fatto, anche il programma previsto dallo Statuto, elaborato non senza difficoltà da parte della commissione, non avrà grande fortuna, risultando da lì a poco in evidente contrasto con la situazione sociopolitica alla vigilia della seconda guerra d'Indipendenza e il diffondersi di interessi nazionalistici. Con queste premesse è facile comprendere come, dopo le dimissioni di Selvatico nel 1859, del lungimirante progetto se ne perdono le tracce; unica eccezione è la notizia della nomina nel 1863 di un nuovo presidente, nella persona di Cicogna, quale più anziano Consigliere Straordinario, ultimo tentativo per mantenere in vita la commissione[39]. In questo complesso scenario che già si colloca

[35] A riconoscere i meriti della commissione centrale è lo stesso Sagredo che, nell'adunanza del 23 marzo 1857, riferisce agli uditori dell'Istituto Veneto su quanto pubblicato nella prima annata dei «Jahrbücher» a cui rimanda Auf der Heyde, *Gli inizi della Zentral-Kommission*, p. 6, nota 9.

[36] Si veda in questa sede il contributo di Elisabetta Concina.

[37] Si tratta della pubblicazione dei *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete, descritti dalla commissione istituita da S.A.I.R. Ferdinando Massimiliano, governatore generale* (Milano, dall'Imperiale regia Stamperia di Stato 1859). L'impresa editoriale, infatti, sostenuta dal governatore austriaco, prenderà in esame alcuni dei principali cantieri veneziani, come la Basilica Marciana e la Cattedrale di Murano, mentre per Vicenza la Basilica di Palladio e per Padova la Cappella Ovetari; cfr. Auf der Heyde, *Gli inizi della Zentral-Kommission*, pp. 29-31 e 36, note 39-45.

[38] Dell'iniziativa, infatti, rimane testimonianza all'interno del fascicolo oggetto della presente relazione. Più in specifico sul *format* editoriale e sul progetto per il secondo volume si veda A. Lermer, *Pietro Selvaticos und Germano Prosdocimis Arbeiten für die «Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete»*, «Studi Veneziani», 41, 2001, pp. 281-93.

[39] Successiva sarà infatti la nomina a membro della commissione padovana su cui riferisce V.C. Donvito, *La Commissione conservatrice dei monumenti*, in *Camillo*

nella stagione di riforme post unitarie, significativa risulta l'iniziativa del restauratore udinese Giuseppe Uberto Valentinis promotore, qui sostenuto da Cavalcaselle, di un rinnovato programma di tutela con l'istituzione di una nuova commissione per la *Conservazione degli oggetti d'arte del Friuli*[40].

Sebbene risulti difficile definire la statura culturale e il contributo scientifico dei protagonisti di questa breve vicenda, il progetto della *Commissione per i monumenti della provincie venete* rappresenta senza dubbio uno stimolo forte, di cui si fa portavoce Selvatico, allo sviluppo di una nuova sensibilità verso la tutela del patrimonio storico-artistico a ridosso dell'Unità d'Italia.

Isabella Collavizza

Boito: un'architettura per l'Italia Unita, a cura di F. Castellani, G. Zucconi, Venezia, Marsilio 2000, pp. 62-4.

[40] A riguardo, si rimanda al contributo di chi scrive: I. Collavizza, *Valentinis. l'Accademia di Belle Arti di Venezia e la 'Proposta per la Conservazione degli oggetti d'arte del Friuli'*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera*, pp. 93-103.

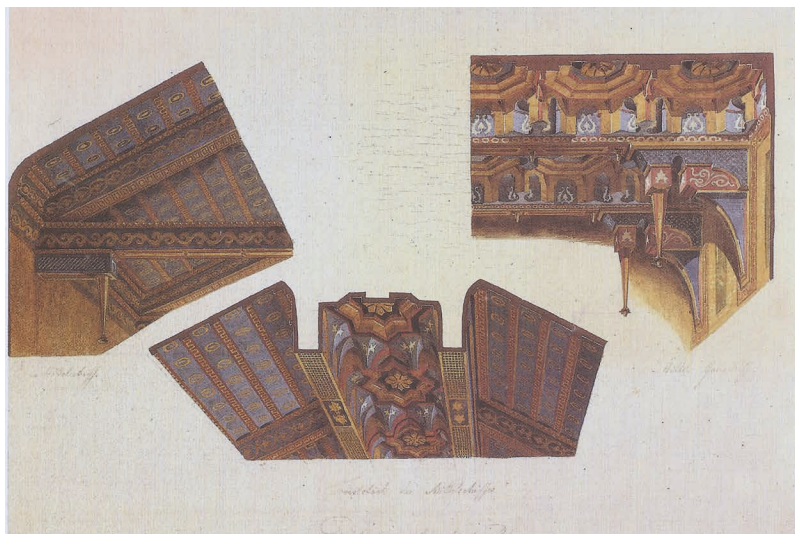
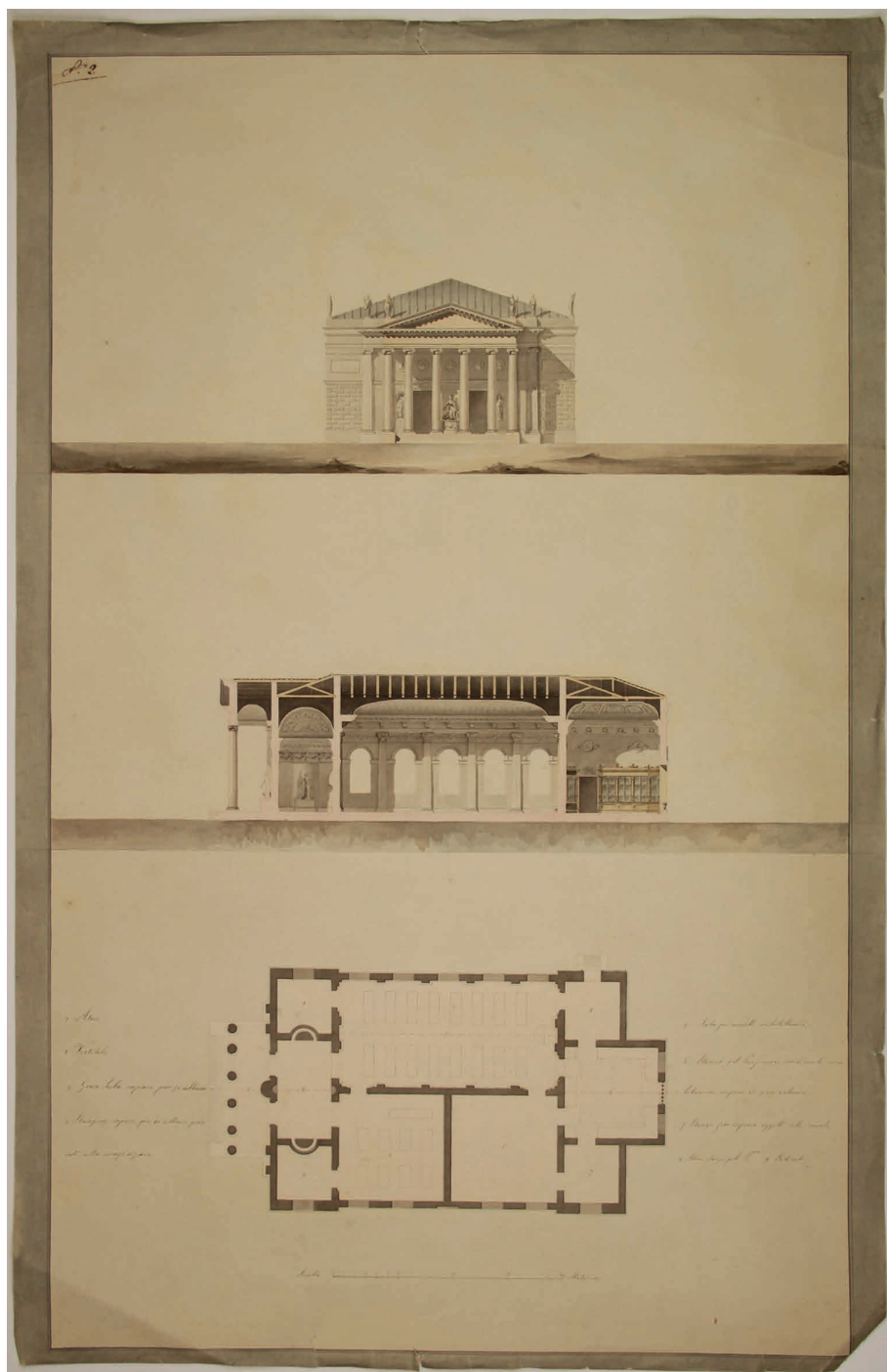
TAVOLE

Tav. 1. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Une Scène de Déluge*, 1806, Musée du Louvre, Paris.

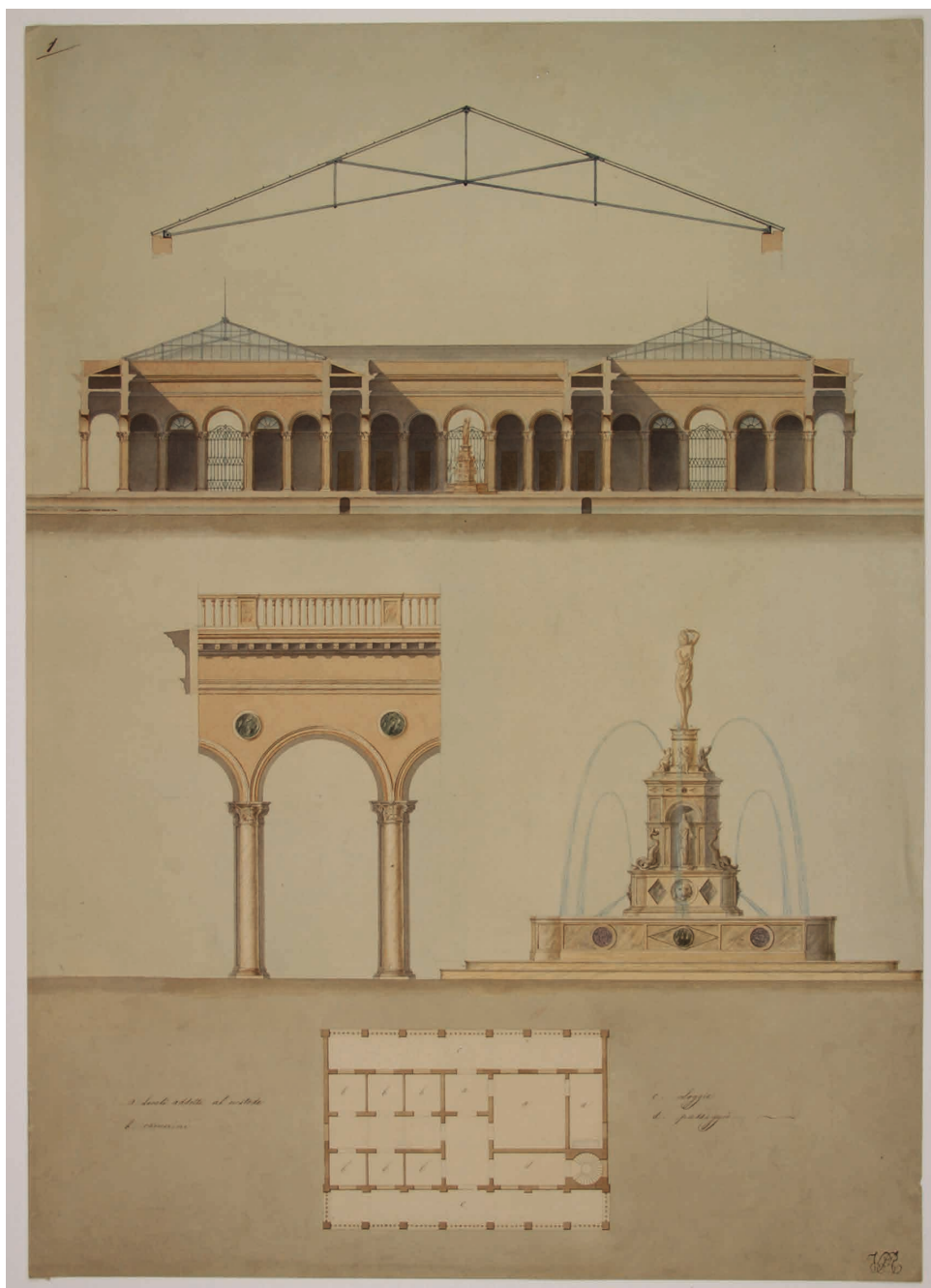
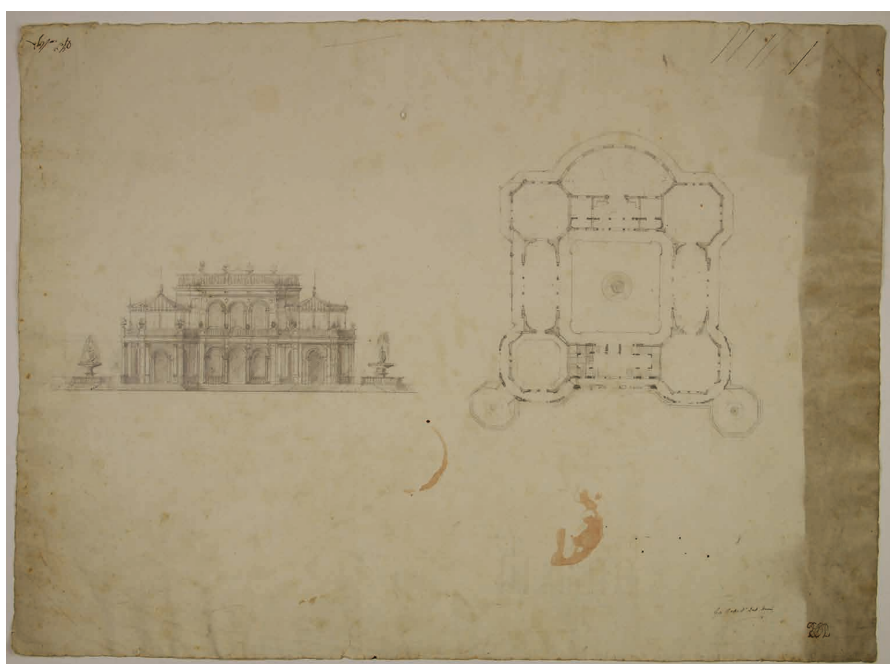
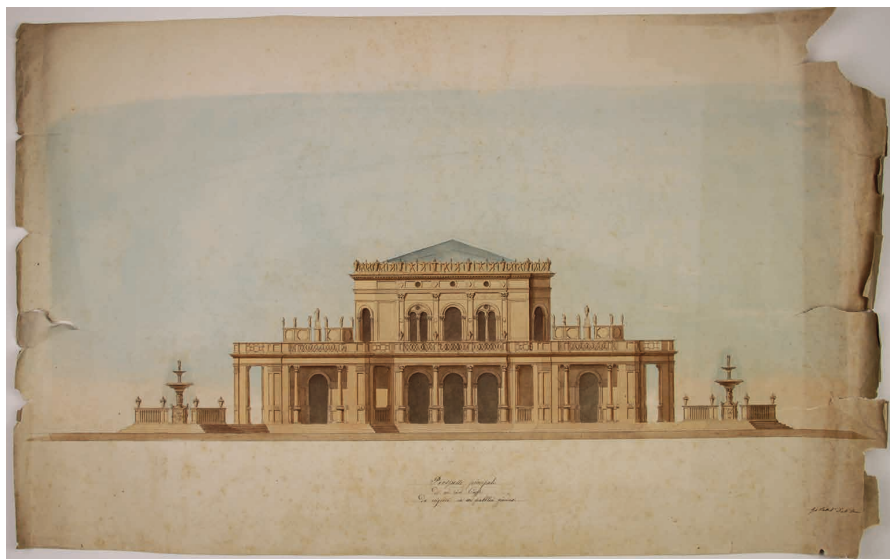
Tav. 2. Luigi Sabatelli, *La cacciata di Eliodoro dal tempio*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

Tav. 3. Karl Pavlovič Brjullov, *L'ultimo giorno di Pompei*, 1833, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo.

Tav. 4. Felice Schiavoni, *La presentazione al tempio*, dettaglio, 1841, Sant'Antonio Taumaturgo, Trieste.
Tav. 5. Luigi Mussini, *La Musica Sacra*, 1841, Galleria dell'Accademia, Firenze.

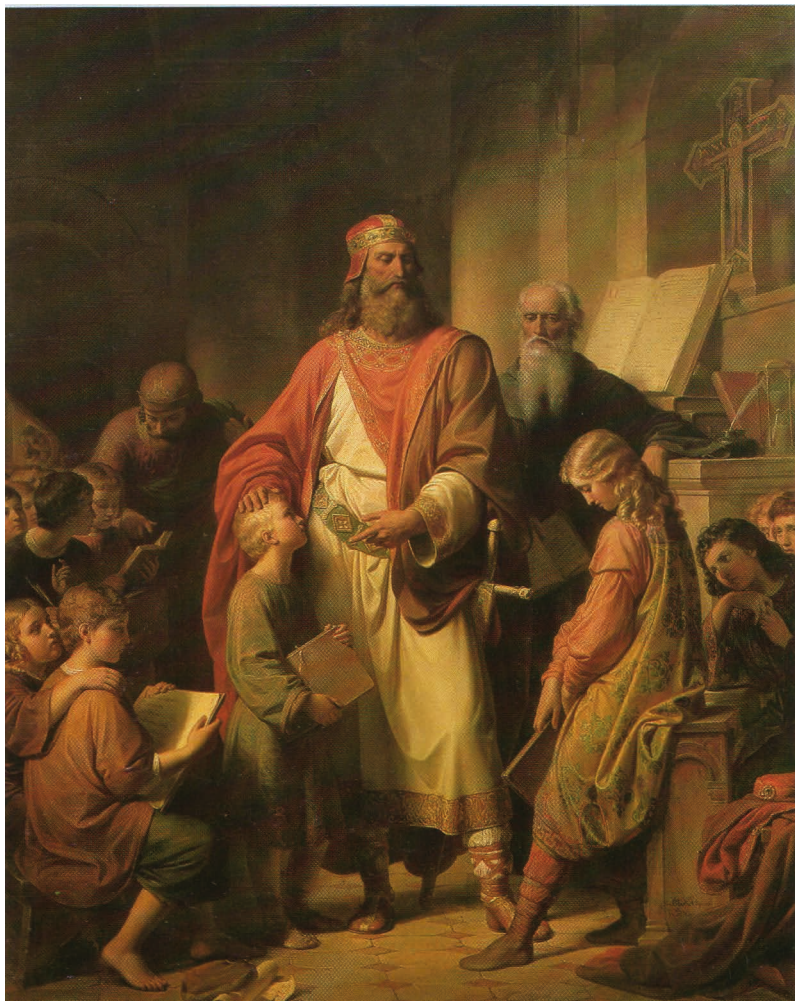
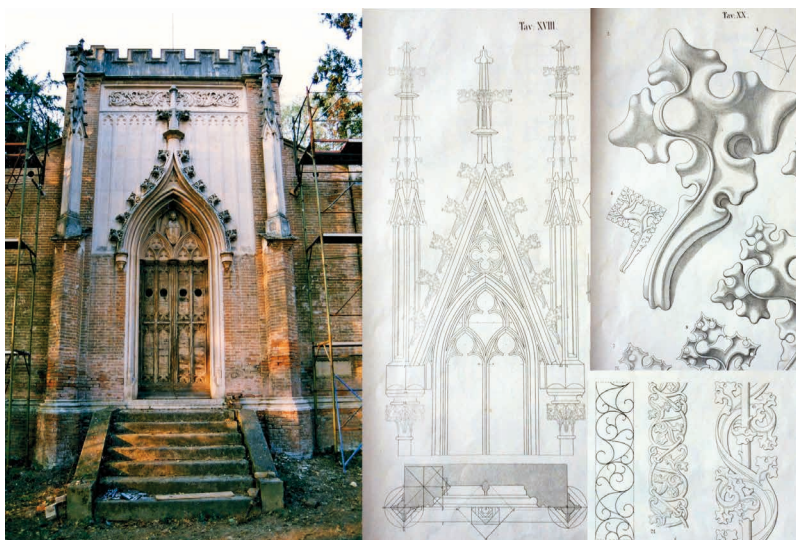
Tav. 6. Vincenzo Cabianca, *I novellieri fiorentini del XIV secolo*, 1860, Galleria d'arte moderna, Firenze.
Tav. 7. Domenico Morelli, *Il conte Lara*, 1861, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma.

Tav. 8. Eduard van der Nüll, Acquerello con particolari del soffitto ligneo del duomo di Monreale, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien.
Tav. 9. Leo von Klenze, Veduta ideale dell'Acropoli e dell'Areopago ad Atene, 1846, Neue Pinakothek, München.

Tav. 10. Camillo Boito, *Progetto per una scuola di architettura*, 1851, Accademia di Belle Arti, Venezia.

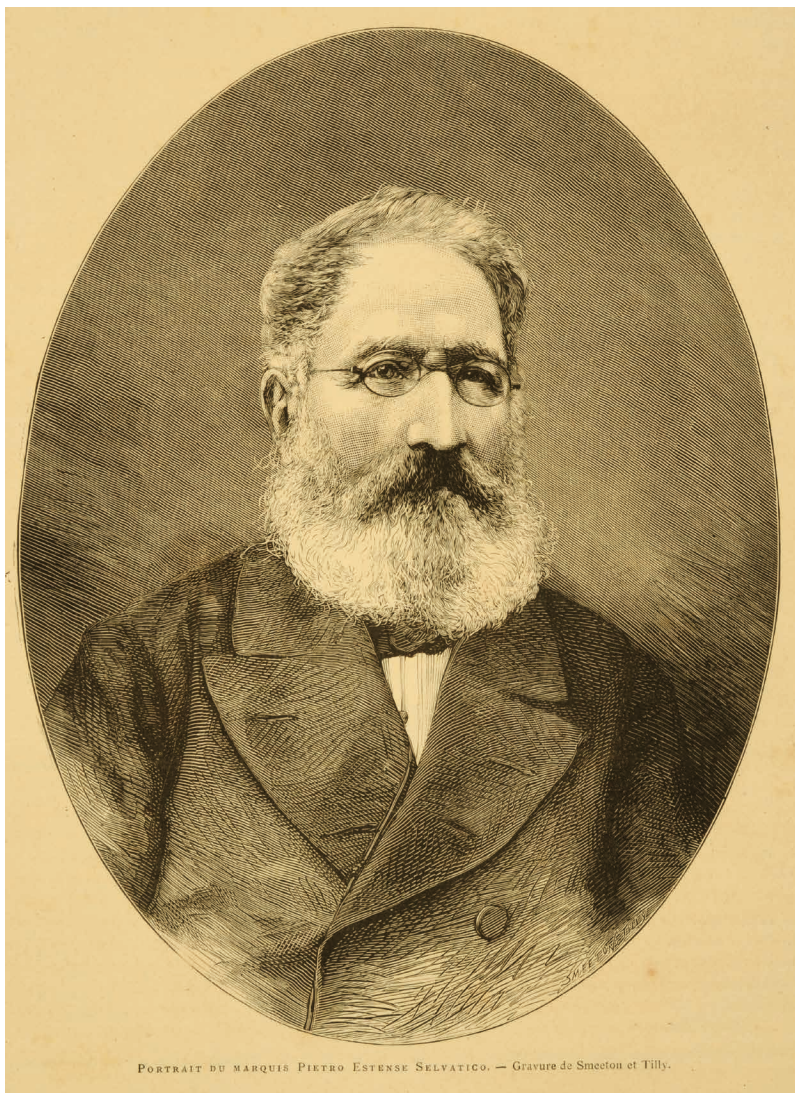
Tav. 11. Nicolò Maddalena, *Una Cappella Mortuaria di stile gotico puro (1250-1350)*, 1853, Accademia di Belle Arti, Venezia.

Tav. 12. Antonio Rossi, *Una Cappella Mortuaria di stile gotico puro (1250-1350)*, 1853, Accademia di Belle Arti, Venezia.

Tav. 13. Luigi Loro, *Mercato coperto per una Città di 20.000 abitanti*, 1854, Accademia di Belle Arti, Venezia.

Tav. 14. Giovanni Battista Dall'Armi, Prospetto principale di un ricco Caffè da erigersi in un pubblico giardino, Accademia di Belle Arti, Venezia.

Tav. 15. Giovanni Battista Dall'Armi, Schizzi a matita per il ricco Caffè da erigersi in un pubblico giardino, Accademia di Belle Arti, Venezia.

Tav. 16. Luigi Ferrari, *Laocoonte*, 1834-53, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.

Tav. 17. Domenico Nordio, *Putto dalla Spina ed il Fiume Elisso*, 1854, Accademia di Belle Arti, Venezia.
Tav. 18. Carl Blaas, *S. Caterina trasportata dagli angeli sul monte Sinai*, 1843, collezione privata.

Tav. 19. Carl Blaas, *Carlo Magno visita una scuola infantile*, 1855, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

Tav. 20. Camillo Boito, Dettaglio ornamentale del progetto per l'altare della cappella polacca al Santo [?], ca. 1897, Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio, Padova.

Tav. 21. Pietro Selvatico (arch.), Antonio Gradenigo (sculp.), facciata della Cappella Pisani, Vescovana (sin.). Elementi ornamentali tratti dal volume di F. Hoffstadt, F. Lazzari, *Principii fondamentali dello stile gotico*, 1853 (dx).

Tav. 22. Antonio Sorgato (phot.), Smeeton & Tilly (inc.), *Ritratto del marchese Pietro Estense Selvatico*, da «L'Art. Revue hebdomadaire illustré», 1880.

Considerazioni sui *Monumenti artistici e storici delle provincie venete* di Pietro Selvatico e Cesare Foucard

Il primo dei tre rapporti sui monumenti delle province venete scritti tra il 1858 e il 1859 da Pietro Selvatico e Cesare Foucard su incarico del governatore Ferdinando Massimiliano d'Asburgo riguarda, com'è noto, la Basilica di San Marco a Venezia, il Duomo di Murano, il Palazzo della Ragione, o Basilica, in Vicenza e la Cappella del Mantegna nella chiesa degli Eremitani di Padova. Il secondo considera, nella città lagunare, il Palazzo dei Dogi e il Fondaco dei Turchi e a Padova la Chiesetta dell'Annunciata nell'Arena: alla fine della prima relazione se ne anticipava, infatti, l'uscita affermando come fosse, allora, «sotto il torchio»[1]. Nonostante ciò non venne pubblicato «in causa degl'avvenimenti politici che separarono Venezia dalla Lombardia». Leggiamo questa e altre notizie in una lettera del 30 marzo 1885 di Cesare Foucard alla Direzione generale delle antichità e belle arti del Ministero della pubblica istruzione[2]. Lo studioso, allora direttore dell'Archivio di Stato di Modena, rammentando il lavoro svolto anni prima insieme con Pietro Selvatico, illustrava il contenuto della prima relazione «dispensata gratuitamente, meno pochi esemplari posti in commercio, ai dotti più eminenti d'Europa» e della seconda, precisando appunto che non era stata pubblicata, benché stampata. Informava

[1] P. Selvatico Estense, C. Foucard, *Monumenti artistici e storici delle Provincie venete, descritti dalla commissione istituita da S.A.I.R. Ferdinando Massimiliano, governatore generale*, Milano, I. R. Stamperia di Stato 1859. In questa seconda relazione le tavole litografiche erano previste per il solo Palazzo Ducale. Si veda a questo proposito A. Lermer, *Eine verhinderte Publikation zum Dogenpalast in Venedig: Pietro Selvaticos und Germano Prosdocimis Arbeiten für die «Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete»*, «Studi veneziani», 41, 2001, pp. 281-93.

[2] Archivio Centrale dello Stato di Roma, Direzione generale delle antichità e belle arti, I versamento, b. 364, fasc. 1.44. Per il secondo rapporto, cfr. A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, pp. 245-7.

inoltre che anche un terzo rapporto era stato redatto, ma che era rimasto inedito presso di lui al termine dei lavori condotti, come sottolineava, «con molta cura e con molto affetto, gratuitamente, per due anni consecutivi». Purtroppo non dà notizia di quali fossero i monumenti compresi nell'ultima relazione, dicendosi tuttavia disposto a corredare di qualche nota l'insieme dei testi elaborati tra il 1858 e il 1859, qualora il ministero avesse ritenuto opportuno pubblicarli. Dal contenuto reso noto nell'unico rapporto edito, tuttavia, si può almeno ipotizzare che la trattazione del Palazzo Ducale continuasse, poiché è specificato che nel secondo se ne sarebbe pubblicata la «Parte prima. Costruzioni del Medio Evo»[3].

In chiusura della sua lettera, Foucard esprimeva una considerazione interessante circa l'esito operativo di questi studi che poteva valutare a quasi trent'anni di distanza dal loro compimento, confermando il loro peso nell'orientamento delle scelte conservative. Continuava, infatti, affermando che i restauri «fatti, o in corso, a molti monumenti illustrati nelle citate opere, furono suggeriti dal Marchese Pietro Selvatico e dal sottoscritto» e concludeva, con una nota di rammarico, «Chi se ne ricorda?».

Il lavoro di studio e ricognizione inizia da Venezia, come afferma lo stesso Selvatico nelle sue carte conservate presso la Biblioteca Civica di Padova, sia perché qui vi sono i monumenti principali, sia per il rigore della stagione[4]. Lo svolgimento dell'incarico, infatti, si articola nella ricerca storica e soprattutto nel sopralluogo all'edificio, fondamentale momento di lettura del manufatto. Chiede allora alla luogotenenza alcune concessioni[5], tra cui quelle di poter disporre dei libri conservati nelle biblioteche pubbliche veneziane e delle «stampe e fotografie possedute dall'Accademia», di fare copie dei documenti conservati presso l'Archivio Generale dei Frari e di acquistare alcune pubblicazioni che, scrive, non sono possedute «né in Marciana, né in biblioteca dell'Accademia» e che ritiene «indispensabili al più presto per la compilazione, distribuzione e metodo del nostro lavoro»[6]. A seguito

[3] Selvatico, Foucard, *Monumenti artistici e storici.*

[4] BCP, Carte PSE, b. 17, c.s.n. La busta 17 *Manoscritti*, fasc. *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete* è citata in V.C. Donvito, *La commissione conservatrice dei monumenti*, in *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita*, a cura di G. Zucconi, F. Castellani, Venezia, Marsilio 2000, p. 63.

[5] Donvito, *La commissione conservatrice dei monumenti*, p. 63.

[6] I libri che Selvatico richiede sono: «Archive de la Commission des Monuments

dei sopralluoghi e in base alle segnalazioni ricevute, si stila dunque l'elenco dei primi quattro monumenti, di quelli cioè che necessitano di «riparazioni immediate»: la Basilica di San Marco a Venezia, il Duomo di Murano, la Basilica di Vicenza e la Cappella Ovetari. Il criterio affermato nella scelta degli edifici è dunque quello dello stato «misero» e «in pericolo» nel quale versano. Stato che determina la celerità di stesura del rapporto affinché si possa intervenire tempestivamente[7] e l'esiguità del numero di architetture considerate[8]. Ma, se è vero che di ognuno di essi lo stato conservativo è preoccupante, è altrettanto vero che il primo a reclamare «cure solerti» è il duomo di Murano poiché la preziosa fabbrica è pericolante, tanto che nello stesso anno viene chiusa al culto[9]. Le ragioni della priorità assegnata sugli altri monumenti veneziani in queste prime due relazioni alla Basilica di San Marco, al Duomo di Murano, al Palazzo Ducale e al Fondaco dei Turchi non si esauriscono evidentemente nella necessità di un intervento di restauro. Le due chiese rientrano nella categoria stilistica dell'architettura e scultura «bisantina», il Fondaco dei Turchi in quella «italo-bisantina», mentre il Palazzo Ducale nell'«arte arabo-archi-acuta»[10], delineando quindi un itinerario anche cronologico nella Venezia medievale, le cui tappe sono espressione di ascendenze diverse e proprio in forza di ciò assumono carattere di «moli originali», come la città e il suo

Historiques publié par ordre du Ministère de l'Etat de Paris» che ritiene utile per le informazioni sui monumenti francesi e le proposte di conservazione, «Stones of Venice di Ruskin vol. 3 Londra 1851» per i «ragguagli importanti sulle architettura di Venezia, infiniti disegni di dettaglio dei suoi monumenti» e «Osten Die Bauwerke der Lombardei vom 7ten bis 14ten Jahrhundert Darmstadt 1846» che contiene rilievi delle architetture medievali dell'Italia settentrionale da confrontare con alcune fabbriche del Veneto. BCP, Carte PSE, b. 17, c.s.n..

[7] BCP, Carte PSE, b. 17, c.s.n..

[8] A. Auf der Heyde, *Gli inizi della Zentral-Commission di Vienna. Un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-70)*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918*), Atti del convegno di studi (Udine, 2006), a cura di G. Perusini e R. Fabiani, Vicenza, Terra Ferma 2008, pp. 29-30.

[9] V. Zanetti, *La basilica dei SS. Maria e Donato di Murano illustrata nella storia e nell'arte*, Venezia, Longo 1873, pp. 135-6.

[10] P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano 1847.

sito[11]. In particolare, per quanto riguarda il caso della basilica dei santi Maria e Donato di Murano, questa è messa in relazione con la chiesa di Santa Fosca di Torcello che, a sua volta, è interpretata come segno del momento di passaggio, del «collegamento dello stile romano col bisantino»[12]. Accomunano i due monumenti, evidentemente, anche la forma e la decorazione esterna delle loro absidi e anzi l'autore ritiene utile riprodurre, a beneficio dei lettori e degli studiosi, quella torcellana, sino a quel momento inedita[13]. Ma la basilica muranese è anche testimonianza dell'unità delle arti che caratterizza la Venezia medievale, quando ideatore e costruttore coincidevano con il decoratore nella figura del tagliapietra[14]. E, come si chiarisce poco sotto, perdutasi a Venezia la pittura parietale, solo i mosaici rimangono, «nel duomo di Torcello, nell'altro di Murano e più in S. Marco», a costituire ancora una «parte intrinseca e necessaria degli edifizii»[15]. Allora, il fatto di essere memoria in pericolo della storia architettonica e una delle poche chiese dove ancora si possano vedere unite le tre arti sorelle, contribuisce a garantire alla basilica dei santi Maria e Donato la conservazione e l'auspicata priorità d'intervento[16]. Il «carattere didascalico» che si attribuisce anche a questo edificio «all'interno di una storia condensabile in pochi, grandi episodi» sarà parte del lascito di Pietro Selvatico a Camillo Boito, come ha ricostruito Guido Zucconi[17].

Nella *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine* del 1852 Selvatico e Lazari dicono di aver descritto «alcuni edificii con estensione di gran lunga maggiore che non si era fatto nelle precedenti Guide»[18]. Tra questi vi sono le basiliche di S. Marco, di Murano e Torcello e il Palazzo Ducale, ossia tre delle quattro architetture cui si

---

[11] *Ibid.* p. VIII.

[12] *Ibid.* pp. 28-9.

[13] *Ibid.* p. 29. Sul significato del rilievo nell'opera di Pietro Selvatico e nella cultura europea tra gli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento si veda G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venezia, Marsilio 1997, in particolare alle pp. 55-61.

[14] SELVATICO, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. IX.

[15] *Ibid.*

[16] Tra l'altro, la rovina e la demolizione di altri edifici religiosi nell'isola di Torcello, è lamentata dall'autore in questa stessa sede alle pagine 31-32.

[17] ZUCCONI, *L'invenzione del passato*, p. 90.

[18] P. SELVATICO, V. LAZARI, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia-Milano-Verona, Paolo Ripamonti Carpano 1852, p. VI.

darà precedenza nei rapporti del 1858-59 e che compaiono in questa pagina insieme introduttiva e programmatica[19]. Prendendo in esame il caso della Cattedrale di Murano, nelle numerose guide della città che si moltiplicano a partire dal secondo decennio dell'Ottocento[20] e che precedono la *Guida artistica e storica di Venezia,* si riscontra come effettivamente l'interesse nei confronti della chiesa si concentri quasi esclusivamente sull'esterno dell'abside, *bizzarra* architettura di cui perdurano da un testo all'altro la definizione di «greco-barbara-arabica» o «greco-araba» e la datazione al XII secolo, seguite da poche righe di descrizione. Sino alla storia dell'architettura di Venezia di Selvatico del 1847, nelle guide l'abside è riprodotta solo nel suo insieme, mentre qui, oltre alla veduta generale, le è dedicato un disegno di dettaglio dei fregi a denti di sega che ricompare nella *Guida artistica e storica di Venezia.* Diversamente, nel primo rapporto sui *Monumenti artistici e storici delle Provincie venete,* redatto con finalità conservative che pur trovano la loro ragione fondante nella storia, le illustrazioni di dettaglio necessariamente si moltiplicano e l'abside, che pure si raccomanda venga accuratamente conservata, non compare nel suo insieme. Ma, evidentemente, a fronte di un'immagine tanto nota e riprodotta, si preferisce corredare il testo di tavole più significative ai fini progettuali: quindi della planimetria, della parte superiore del prospetto esterno della crociera a sud e del particolare della sua cornice, della cornice con il fregio a denti di sega e di un capitello dell'abside, del bassorilievo raffigurante San Donato e della cornice niellata dell'interno della basilica.

Nelle prime righe del «giudizio artistico storico» è già efficacemente enunciato il metodo da seguirsi nell'intervento di restauro alla chiesa che trova giustificazione, appunto nel *giudizio*, nel suo valore storico:

Questa chiesa, e in principalità la sua abside, sendo uno dei pochi monumenti che ci rimangono in Italia del X secolo, e conservando ne' marmi figurati frammenti d'epoca anteriore, merita il più accurato ristauro nelle parti che

[19] Viene citata con essi anche la Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti, che si riporta in nota solo per meglio evidenziare il legame tra i due scritti rispetto all'oggetto del presente contributo.

[20] Cfr. E.A. Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia, Merlo 1847; G. Soranzo, *Bibliografia veneziana in aggiunta e continuazione del «saggio» di Emmanuele Antonio Cicogna*, Venezia, Naratovitch 1885.

ancora possono conservarsi, e il rinnovamento poi sulla pristina forma, per quelle che, fatte ruinose, minacciano cadere[21].

Mentre dunque si attenderà alla restituzione della basilica al suo stato primitivo, sarà restaurata l'abside «risarcendo i marmi guasti, saldando al posto gli smossi, e rimettendo i mattoni guasti, dello stesso colore e forma degli attuali»[22].

Tra gli interventi previsti ci pare abbiano una parte significativa quelli riguardanti la decorazione interna da attuarsi al termine della ricostruzione e che Selvatico prescrive nella tinteggiatura delle travi a stelle d'oro su fondo azzurro, «come nelle antiche basiliche»[23] e nell'intonacatura delle pareti, con l'esclusione delle ghiere degli archi di colonne e finestre. In tono meno perentorio, al quindicesimo punto delle proposte di restauro, egli suggerisce di arricchire di affreschi gli spazi tra le finestre nella parte superiore della navata centrale. Per contenere la spesa, continua, si sarebbero potute dipingere sei figure scelte tra i profeti, i filosofi pagani o le sibille principali che si ricollegassero ritualmente all'immagine musiva della Vergine nell'abside, cui la chiesa è stata per prima dedicata[24]. Certo il suo interesse è teso anche a risollevare le sorti delle arti e dell'artigianato contemporanei, nondimeno, ci pare che il principio dell'unità delle arti di cui si diceva prima, che pare contribuire alla scelta dei monumenti per primi segnalati alle cure conservative, ritorni qui come proposta progettuale e che nella figura storica dell'architetto «in tutte le arti peritissimo», che «ripensava ogni parte anche accessoria di una fabbrica coll'idea dell'insieme»[25], si possa riconoscere il ruolo che egli stesso ricopre in quest'occasione.

Tornando a quanto si diceva più sopra, in effetti la trattazione della basilica dei Santi Maria e Donato nelle opere di Selvatico e conseguentemente nel rapporto del 1858 è più ampia che nelle guide precedenti. Ma al di là del caso del duomo di Murano, il genere delle guide svolge un importante ruolo nella definizione del patrimonio; a queste in particolare, infatti, si attingerà per la stesura degli elenchi dei monumenti

---

[21] Selvatico, Foucard, *Monumenti artistici e storici, Il Duomo di Murano*, p. 11; Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, p. 248.

[22] Selvatico, Foucard, *Monumenti artistici e storici, Il Duomo di Murano*, pp. 15-9.

[23] *Ibid.*, p. 17.

[24] *Ibid.*, pp. 18-9.

[25] Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura*, p. viii.

meritevoli di conservazione e ritroviamo, ancora nel 1870, i due testi di Selvatico del 1847 e del 1852 citati quali fonti, insieme ad altri, dell'*Elenco degli edifizi e di altri monumenti ragguardevoli per l'arte e per memorie storiche archeologiche, da potersi considerare come nazionali; non esclusi gli affreschi, i mosaici ed ogni altra cosa che per qualche lato abbia singolare attinenza con la storia, l'arte e l'archeologia*, redatto dall'Ufficio del Genio Civile di Venezia per la Giunta Superiore di Belle Arti[26]. Con sguardo retrospettivo, nelle pagine di «Nuova Antologia», Luca Beltrami riconoscerà anni dopo il debito del censimento del patrimonio nei confronti delle guide a proposito dell'inventario dei monumenti nazionali medievali e moderni del 1875[27].

Tra le guide di Venezia in lingua straniera degli anni cinquanta dell'Ottocento ve n'è una che ci pare costituisca un caso particolare: quella edita in tedesco dalla sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco a Trieste nel 1854 e nel 1857 e in francese nel 1855 e 1861[28]. Sin dalla sua prima edizione tedesca, ritroviamo la medesima organizzazione delle giornate e pressoché la medesima valutazione assegnata alle opere da vedere nella *Guida* di Selvatico-Lazari. Pubblicata, come si dice nella prefazione, per porre rimedio alla carenza di guide per i visitatori di lingua tedesca, nell'itinerario riportato alla fine del testo la

---

[26] Archivio Centrale dello Stato di Roma, Direzione generale delle antichità e belle arti, I versamento, b. 379, fasc. 16.7. Gli altri testi citati, senza un'indicazione precisa dell'anno di edizione, sono i seguenti: L. Cicognara, A. Diedo, G. Selva, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, probabilmente nell'edizione del (Venezia, G. Antonelli 1858), E. Paoletti, *Il fiore di Venezia*, Venezia, T. Fontana 1837-40 (nel documento è indicata quale data di edizione il 1840); F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, Gio. Brizeghel 1856 (nel documento è indicata quale data di edizione il 1860), *Venezia e le sue lagune*, Venezia, Stabilimento Antonelli 1847.

[27] L. Beltrami, *La conservazione dei monumenti nell'ultimo ventennio*, «Nuova Antologia», s. III, 38/7, 1 aprile 1892, pp. 459-60.

[28] *Venedig. Historisch-Topographisch-Artistisches Reisehandbuch für die Besucher der Lagunenstadt*, Trieste, Literarisch-Artistische Abtheilung des Oesterr. Lloyd 1854 e edizioni successive; *Venise. Guide historique-topographique et artistique*, Trieste, Section Littéraire-Artistique du Lloyd Autrichien 1855 e edizioni successive. Per la storia della terza sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco cfr. B. M. Favetta, *La terza sezione letterario-artistica*, in *Lloyd triestino 1836-1986. Dall'Adriatico al mondo*, Catalogo della mostra (Trieste, 1986), Trieste, Lloyd triestino di navigazione 1986, pp. 197-203, e A.I. Fontana, *Annali della Tipografia del Lloyd*, *ibid.*, pp. 299-388.

visita della città si compie in dodici giornate, iniziando e terminando sempre dalla piazza San Marco e riproponendo in modo identico i percorsi suggeriti dai due autori, che, del resto, sono citati in apertura insieme con le guide di Quadri, Lecomte e Murray. Non solo i monumenti da visitare sono gli stessi e gli asterischi loro assegnati subiscono solo qualche minima variazione, ma anche il tragitto tra le calli e i campi per raggiungerli si ripete. L'autore è anonimo ma pare essere piuttosto un compilatore che abbia attinto alle altre guide e in particolare a quelle di cui si è detto. Si tratta, forse, di un precoce caso di plagio in lingua straniera di testi originali. Prassi che diventerà comune nella produzione guidistica di livello più basso dell'ultimo quarto del secolo, come argomenta Andrea Zannini, citando proprio la guida Selvatico-Lazari quale «nuovo *standard* di riferimento» a partire dal 1852[29]. Se quest'ipotesi, peraltro assai verosimile, rimane per ora tale, il legame di Selvatico con la III sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco è sicuramente attestato, benché per altre vie. Fin dall'inizio e per i primi dieci anni di vita della rivista, infatti, il nome del marchese figura nell'elenco dei collaboratori fuori di Trieste di «Letture di famiglia: opera illustrata con incisioni in acciaio che si pubblica dal Lloyd Austriaco»[30]. Il periodico, che esce nella prima serie italiana dal 1852 al 1862, tratta di argomenti vari, volti all'educazione e al diletto delle famiglie: vi si scrive dunque di letteratura e di storia, di belle arti, di scienze, di geografia, di viaggi e monumenti, di commercio e industria, riservando spazio anche a racconti e poesie. Per dirla con le parole che i redattori Saul Formiggini e Odoardo Occioni rivolgono ai «benevoli associati» le materie considerate sono «tutte, la politica solo eccettuata»[31]. Ma il titolo non deve trarre in inganno, poiché i collaboratori sono autorevoli ed anzi si ribatte che «a quei pochi che appuntarono la nostra Raccolta di soverchia gravità nella scelta dei soggetti e nel modo di trattarli, vogliam dire che questo anzi forma lo studio e il merito suo principale»[32].

---

[29] A. Zannini, *La costruzione della città turistica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi, S. Woolf, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 1144.

[30] Il suo nome è omesso nella sola annata del 1858 per ricomparire l'anno successivo.

[31] «Letture di famiglia: opera illustrata con incisioni in acciaio che si pubblica dal Lloyd Austriaco», 1, 1852.

[32] *Ibid.*

Dallo spoglio della rivista emerge che il contributo di Selvatico si è limitato a un solo articolo datato al 19 aprile 1852 e comparso nella rubrica di belle arti della prima annata, dal titolo *Il segno della croce. Statuina in terra cotta del signor Filippo Edwige Spaventi*[33]. L'articolo è teso alla promozione professionale del giovane artista, di cui Selvatico commenta la scultura di una giovinetta del popolo nell'atto di segnarsi, riprodotta in un'incisione all'interno del testo. L'opera è elogiata per il suo farsi quasi rivale della parola nel rappresentare non solo l'atto della preghiera, ma anche gli «affetti», vincendo la difficoltà insita nelle arti del disegno di rendere «quelle minute transizioni che avvengono nel tempo e si rifiutano ad essere comprese nello spazio»[34]. Nella figura è la «memoria dei patimenti del povero leniti dal fervore di sincera orazione» a trasparire[35], arte del vero che lo scultore ha conquistato con l'osservazione e con l'esempio del maestro Luigi Ferrari. E lo studioso conclude auspicando che a Trieste si commissioni all'artista qualcuno dei monumenti di cui il cimitero si sta adornando, offrendo in tal modo al giovane un'occasione per affermarsi. Se pure il marchese pubblica una sola volta sulla rivista, essa diviene, nondimeno, un mezzo di divulgazione delle sue opinioni, per il tramite di Ignazio Cantù, il quale, nella rubrica di cronaca italiana, propone ai lettori il resoconto commentato dei discorsi da lui pronunciati all'Accademia veneziana.

Questa prima verifica dei rapporti di Selvatico con la sezione letterario-artistica del Lloyd e la conseguente digressione dalla guida in lingua tedesca alla rivista, trova un'ulteriore motivazione se si consideri che promotore della fondazione del Lloyd austriaco e della successiva omonima società di navigazione a vapore era stato il barone Carl Ludwig von Bruck, il medesimo che figura tra i promotori della Commissione Centrale dei monumenti di Vienna[36] e che la stessa

---

[33] *Ibid.*, pp. 139-41.

[34] *Ibid.*, p. 140.

[35] *Ibid.*

[36] Sulla figura di Carl Ludwig von Bruck si vedano, in particolare, R. Dalla Negra, *L'eredità preunitaria: gli «organismi di vigilanza» dalla Restaurazione ai Governi Provvisori (1815-1859)*, in M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Parte prima: la nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1890*, Firenze, Alinea 1987, pp. 14-8 e appendici pp. 11-3; B.M. Favetta, *Lineamento storico*, in *Lloyd triestino 1836-1986*, pp. 13-15; U. Cova, *Il ruolo decisivo delle società di assicurazione e del ceto mercantile di Trieste per la fondazione del Lloyd austria-*

società aveva reso il suo contributo al congresso scientifico svoltosi a Venezia del 1847 offrendo ai partecipanti, in chiusura dei lavori, una gita a Pola per visitare le sue ««maestose rovine»[37].

ELISABETTA CONCINA

co, *ibid.*, pp. 30-1; B.M. FAVETTA, scheda di catalogo n. 31, *ibid.*, pp. 56-7; AUF DER HEYDE, *Gli inizi della Zentral-Commission di Vienna*, pp. 23-4.

[37] A. BERTI, *Reminescenze del IX Congresso. La gita a Pola*, «Il Caffè Pedrocchi», 41, 10 ottobre 1847, p. 345.

RIFORMATORE DELLA DIDATTICA A VENEZIA E PADOVA

Imparare l'architettura a Venezia secondo Pietro Selvatico: la formazione tra impegno civile, sperimentazione e conoscenza storica di una bellezza visibile

In parecchie delle maggiori città nostre, molto s'edifica ma tutto d'un conio; sicché un poggiolo e due mensole, e qualche colonna assestata secondo le invariabili regole del Vignola formano la sola architettura possibile[1].

Il commento sulla nuova architettura delle città italiane a metà Ottocento non è incoraggiante. I riferimenti ai «monotoni allineamenti di contrade» o all'«arida pulitezza esteriore» degli edifici, che potrebbero supporsi osservazioni generiche, acquistano un più preciso significato se si considera che a esprimerle è Pietro Selvatico nel *Discorso* inaugurale della scuola dedicato, nel 1855, all'*educazione dell'architetto*. Quale presidente e segretario dell'Accademia di Venezia è tutt'altro che intenzionato a fustigare le trasformazioni in corso nelle città con monito distaccato. Il suo sguardo sul presente è, invece, vigile, attento alle potenzialità che avrebbe l'architettura nel conferire un carattere a quell'edificare «tutto d'un conio» se non cadesse nello «sterile esercizio di sogni monumentali dentro alle scuole»[2]. Nello stesso *Discorso* si preoccupava, infatti, di definire cosa dovesse intendersi per «architettura vera»[3].

Una precoce sensibilità verso i processi di trasformazione che stanno interessando la produzione architettonica e la società, sembra indirizzare le riflessioni di colui che guida la formazione artistica in una città che, seppure non centrale nelle geografie politiche europee di metà Ottocento, permane polo culturale per tradizione e frequen-

[1] P. Selvatico, *Quale fosse l'educazione dell'architetto nel passato, e quale sia al presente in Italia*, in *Atti della Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 5 agosto 1855*, Venezia, Antonelli 1855, pp. 7-38: 29.

[2] Selvatico, *Quale fosse l'educazione*, p. 10.

[3] Selvatico precisa che è «l'architettura che deve portare l'impronta di un costume» (*ibid.*, p. 29).

tazioni. Dalle sue parole traspare chiaramente come l'architettura gli stia a cuore, innanzitutto come italiano e come cittadino, proprio per la sua capacità di rappresentare il presente[4].

Il suo sguardo si sposta quindi su Venezia per mettere a fuoco una città in declino: una città che vorrebbe veder rinascere. Già nel *Discorso* enunciato nel 1851 egli aveva espresso l'auspicio che Venezia tornasse a essere un grande centro del commercio internazionale[5]. Il suo intervento si era incentrato allora sulla presentazione delle *Riforme recentemente operate nello insegnamento della I.R. Accademia Veneta di Belle Arti*.

Era agli esordi del suo mandato, il cui inizio risaliva all'anno precedente, e quel suo discorso era già il segnale di una precisa volontà di rinnovare il percorso di studi, secondo la riforma che aveva avviato, come aperta alternativa ai principî della formazione accademica vigenti[6].

Le novità introdotte dalla riforma del 1850-51, in effetti, sembrano partire (come pure ritornare) proprio da quel suo spostare l'interesse sul presente che non si fermava a generiche esortazioni. Ne faceva, invece, un progetto di scuola che impregnava operativamente l'insegnamento, il metodo e la gestione degli studi. Gli artisti erano incitati a esercitarsi su scene della vita contemporanea. Conseguentemente poteva annunciare che non sarebbero stati sprecati più denari per acquistare qualche briciola del grande patrimonio di opere realizzate dai sommi artisti del passato[7]. Chi avesse voluto studiare queste opere

---

[4] *Ibid.*

[5] P. Selvatico, *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti. Discorso letto nella stessa il dì 11 settembre 1851*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 11 agosto 1851*, Venezia, Grimaldo 1851, pp. 5-24.

[6] Su questi temi si veda T. Serena, *La riforma didattica del corso per gli ingegneri architetti all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1851-56)*, in *La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, Atti del convegno (Milano, 2001), a cura di G. Ricci, Milano, Mimesis 2002, pp. 181-90. La studiosa ha tracciato i punti salienti a partire dalla candidatura di Selvatico a segretario dell'Accademia Veneta per il concorso del 1847. Ha rilevato inoltre aspetti importanti della sua formazione presso Giovanni De Min e Giuseppe Jappelli dai quali aveva imparato a dare importanza all'osservazione diretta dei monumenti.

[7] P. Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea. – Discorso* di Pietro Estense Selvatico segretario e professore di estetica

non avrebbe avuto che recarsi nelle pinacoteche. Le ampie collezioni, divenute di recente pubbliche, erano aperte allo studio degli artisti. Ancora una volta, del tutto immerso nel tempo presente: dimostrava di saper riportare al mondo della formazione gli aggiornamenti conseguenti ai cambiamenti politici e sociali.

Per chi legge oggi quei discorsi, sembrerebbe che Selvatico sia riuscito a sperimentare fino in fondo le sue idee nell'ambito del suo mandato alla direzione della scuola di Venezia. Gli effetti conseguenti di una rivoluzione accademica oltre che radicali sono anche molto precoci se si considera che le più celebri contestazioni di Eugène Viollet-le-Duc contro l'École des Beaux Arts a Parigi sono coeve ancorché basate su un approccio del tutto analogo[8]. Troveranno una sperimentazione effettiva solo più tardi e per di più effimera, e si concluderanno con un breve e contestato corso di estetica all'École. D'altra parte, studi recenti oltre alla ricezione della cultura francese, hanno fatto emergere l'importante legame di Selvatico con Vienna e con il mondo della formazione nell'ambito di lingua tedesca[9]. Indubbio è comunque l'aggiornamento della sua posizione rispetto al quadro internazionale, come pure la portata della proposta.

Un aspetto rilevante della riforma riguarda il metodo proposto che, rispetto a quello della tradizione della formazione *beaux arts*, sembra richiedere un'inversione del processo di apprendimento da parte dell'allievo. Per Selvatico i giovani che si disponevano alla formazione artistica dovevano volgersi a studiare il passato a partire da una maggiore consapevolezza del presente: non dal passato verso una sua applicazione nel presente, ma restando immersi nel presente «imparare dal passato».

Ma quali sono, se ci sono, gli effetti di tale indirizzo? Per sottoporre a una verifica questo processo servirà provare a spingersi oltre le nuove regole o i corsi impartiti, per misurare la risposta tra i collaboratori

---

nell'I.R. Accademia, in Atti dell'Imp. Reg. Accademia in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 4 agosto 1850, Venezia, Grimaldo 1850, pp. 7-34.

[8] Ho affrontato il tema di tali riscontri in R. Tamborrino, *Viollet-Le-Duc, Selvatico e la questione della formazione artistica negli scritti ottocenteschi*, in *Formare alle professioni. Architetti, ingegneri, artisti (secoli XV-XIX)*, Atti degli incontri di studio (Pavia, 2008), a cura di A. Ferraresi, M. Visioli, Milano, Franco Angeli 2012, pp. 199-224.

[9] A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, e il saggio dello stesso autore in questo volume.

e soprattutto tra i diversi allievi. Il percorso della riforma da subito avviato sembra, infatti, manifestare uno scollamento rispetto alla sua attuazione. Gli effetti reali maturano lentamente solo negli anni successivi e si potrà, più propriamente, parlare al plurale di 'riforme Selvatico'. Si tratterà di verificarne i riflessi attraverso tutti gli indizi della vita accademica: commissioni, premi e giudizi da una parte, temi proposti e progetti dall'altra[10].

1. *I concorsi dell'Accademia di Venezia*

Il cambiamento avviato da Pietro Selvatico ha come primo effetto una ripercussione sulle modalità di accesso degli studenti all'Accademia di Venezia: investe cioè i temi proposti dai concorsi, i giudizi delle commissioni (dal 1852 composte anche da soci d'arte) e la valutazione che accompagna i premi assegnati ai migliori allievi nelle diverse classi. Dal 1850 il segretario inoltre istituisce anche un Premio Speciale Selvatico[11].

Il 5 agosto 1855, dedicando il *Discorso* di inizio anno all'*educazione dell'architetto*, egli in realtà tracciava già un primo bilancio della riforma avviata nel 1850. In questa occasione gli premeva dunque definire l'«architettura vera». A questo scopo il suo discorso mette innanzitutto in guardia rispetto a quanto *non* predispone a una buona architettura, vale a dire esercitarsi a partire da quei trattati di architettura che hanno contribuito a divulgare ma anche a irrigidire e inaridire il linguaggio classico, quale appunto quello di Vignola. A questo scopo cita espressamente Viollet-le-Duc e la sua contemporanea battaglia in Francia contro «la legge degli sciocchi» (la copia dei modelli del Vignola e l'applicazione della legge di simmetria che vi veniva trasmessa). La buona architettura invece «deve portare l'impronta d'un costume» e, a questo scopo, deve «manifestare la destinazione speciale dell'edificio»[12]. L'affermazione, che rimanda ancora una volta al corpus degli scritti

[10] Cfr. *Sistemazione degli studi accademici. Riforme Selvatico, 1850-57*, Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio Storico (d'ora in avanti ASAV), Varie 1853, b. 134. Questo contributo intende rilevare i riscontri di cambiamento attraverso i materiali prodotti nell'ambito didattico negli anni all'Accademia di Belle Arti di Venezia e conservati presso l'Archivio Storico.

[11] *15/2 Sistemazione degli studi accademici* (ASAV).

[12] SELVATICO, *Quale fosse l'educazione*, p. 29.

di Viollet-le-Duc, in questi anni rappresentato in particolare dai molti articoli, palesa la ricezione della battaglia dei romantici scientifici in un ambito molto vasto, quale quello di un'Italia a sua volta legata alla cultura austriaca e tedesca[13]. Ma soprattutto fornisce alcuni principî basilari di orientamento nell'educazione artistica, nonché nella valutazione degli allievi. Sono proprio tali indicazioni, infatti, che sembrano ispirare l'impostazione dei concorsi: tanto per i temi proposti, che vogliono far riferimento ai costumi e alle funzioni nodali della società ottocentesca, quanto per la richiesta rispondenza tra funzione e forma nella composizione, che si ricava dai giudizi.

Nel 1851 il tema assegnato agli allievi di prima classe aveva avuto come soggetto *Una scuola pubblica di architettura*. La segnalazione «per l'invenzione» era stata assegnata a un allievo che avrebbe presto attirato su di sé l'attenzione. Si tratta del giovane Camillo Boito che si affacciava alla neonata scuola di Selvatico con uno stile timidamente neoclassico (Tav. 9). Il premio veniva invece attribuito a chi aveva adottato lo stile lombardesco[14].

Il soggetto per la classe di Architettura del concorso del 1852 sembra dedicato a Venezia. Si richiede di progettare un «edifizio per un Istituto di scienze, lettere ed arti architettonicamente decorato per servire di maggior lustro ad una grande città capitale». Il tema, però, risulterà talmente ambizioso nelle aspettative della commissione da non trovare alcun degno assegnatario. I disegni elaborati dagli allievi non sono al momento reperibili, ma possiamo conoscere almeno le motivazioni con cui i concorrenti sono stati respinti. I giudizi registrati manifestano insoddisfazione per proposte che sembrano non esprimere alcuno spunto al di là dello stato dell'arte. Un progetto – che si presenta con

---

[13] Su questi temi cfr. R. Tamborrino, *Viollet-le-Duc, le «Annales archéologiques» e i romantici scientifici*, in *Arti e storia nel Medioevo*, IV: *Il medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino, Einaudi 2004, pp. 439-64. Selvatico acquisirà poi per la sua biblioteca tanto il *Dictionnaire* quanto gli *Entretiens* dell'architetto francese. Cfr. nel presente volume l'edizione, a cura di T. Serena, del *Catalogo della biblioteca di libri d'arte*, in particolare i nn. 314 e 318.

[14] Boito, si scrive nel giudizio, mantiene uno stile neoclassico; riceve *un II Accessit*. Il primo premio è attribuito a Lorenzo Pigazzi di Venezia che lo ha guadagnato «per lo stile lombardesco». *Giudizi delle Commissioni sui concorsi di seconda classe 1850-51* (ASAV). Su Boito si veda anche P.L. Ciapparelli, *Gli anni all'Accademia di Venezia*, in *Camillo Boito: un'architettura per l'Italia unita*, Catalogo della mostra (Padova, 2000), a cura di G. Zucconi, F. Castellani, Venezia, Marsilio 2000, pp. 9-16.

l'epigrafe eloquente di «difficile è l'arte dell'architetto» – è respinto perché «la facciata principale esterna non ha espressione caratteristica e manca di novità»; nell'altro si giudica che «l'immaginativa dell'autore poco s'adoprò a togliere l'interminabile uniformità delle colonne ed arcate, in esorbitante numero moltiplicate»[15]. Anche se in questo caso almeno si apprezza la rispondenza tra forma e funzione, ossia che l'edificio «annunci all'esterno un pubblico stabilimento»[16].

Tali commenti sono un segnale di come si traduca nella scuola l'attenzione alla funzione e a un'architettura *sincera*. D'altra parte, al di là dell'orientamento espresso da Selvatico, i docenti dell'accademia sembrano anche molto attenti allo stile scelto dagli allievi. La relazione che accompagna i giudizi descrive infatti il progetto. L'edificio prefigurato aveva un primo piano per la conduzione ordinaria dell'istituto culturale, mentre il secondo prevedeva alcune interessanti attrezzature a corredo, come gallerie per le pubbliche mostre d'istruzione, sale per macchine, collezioni e modelli e al centro una «sala d'osservazione»[17]. Il tema è cogente per Venezia, dove l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di fondazione napoleonica era stato riorganizzato dall'Austria nel 1838 con una sede a Venezia (distinta da quella di Milano)[18]. Anche il riferimento del tema alla centralità delle grandi attrezzature culturali e scientifiche di cui si stanno dotando le grandi città europee in questi anni, Vienna come Parigi o Londra, è altrettanto plausibile in quanto l'Istituto era nato con l'ambizione di costituire un riferimento nazionale. L'aspirante allievo aveva disegnato un prospetto con decorazioni «nello stile greco-romano» con una serie di archi lungo tutti i lati. Il commento è particolarmente severo nel giudicare la disposizione al secondo piano, l'ingresso «mascherato» al piano terreno e, infine, la «interminabile inesorabilità delle colonne ad arcate in esorbitante

[15] *Concorsi Commissioni Giudicatrici* (ASAV).

[16] *Ibid.*

[17] La pianta prevede sei aule per le sedute ordinarie, un'aula magna a emiciclo, due stanze per la presidenza e tre per gli uffici, ai lati erano disposte la biblioteca e le sale di lettura. Al secondo piano erano collocati l'abitazione del segretario e l'archivio.

[18] Giuseppe Jappelli, presso cui Selvatico aveva studiato, era stato membro dell'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti come pure Niccolò Tommaseo. Dopo il 1848 tuttavia, dato che l'Istituto aveva aderito alla Repubblica, aveva avuto un periodo di crisi in quanto molto membri erano stati espulsi. Rimando a questo proposito alla relazione di Giuseppe Gullino nel presente volume.

numero moltiplicate»[19]. Insomma la commissione giudicatrice, il cui operato si rivela ispirato alle motivazioni dell'*architettura vera*, mostra già di recepire i principi ispiratori di quella riforma per la quale quello stesso anno, 1852, Selvatico ha ricevuto mandato da parte del Consiglio della scuola[20].

Il Grande Concorso va inevaso, ma intanto gli allievi stanno imparando. Nello stesso 1852, Camillo Boito sarà il vincitore della sezione «per l'invenzione» del concorso di seconda classe che propone un tema molto concreto della vita urbana, avendo per oggetto un *Cimitero per una città di cinquemila abitanti con chiesetta e quattro edicole per monumenti*. Questo premio gli viene riconosciuto nonostante alcune soluzioni siano valutate non idonee, come la presenza di una fontana che, si fa osservare, non è consona a un cimitero. Con una decisione poco chiara, tuttavia, la commissione conclude giudicando il progetto meritevole del I premio «pe' l'intrinseci pregi del concetto».

Boito del resto sta diventando l'allievo modello. In risposta a una sollecitazione a esercitarsi con stili altri dal classico – *Una composizione con un portico… che si unirà a un castello in rovina con città sullo sfondo (in stile moresco)* –, quell'anno riceve anche un *I Accessit* nella classe di Prospettiva[21]. Nei tre progetti assegnati «per le composizioni estemporanee in fra l'anno», a quanto pare, aveva dimostrato «molta facilità di composizione ed ingegno nella interna distribuzione»[22]. Risulta inoltre menzionato dalla Scuola d'estetica fra gli allievi che si erano distinti per gli esami finali di tutto l'anno scolastico «per le ripetizioni fra l'anno», e pure premiato con medaglia di rame.

Purtroppo tutti i disegni del 1852 sembrano andati perduti. È una lacuna notevole perché è proprio questo il momento dello scarto rispetto alla vecchia scuola. Per la prima volta, infatti, i concorsi iniziano a proporre espressamente l'adozione di stili diversi dal classico, e i giudizi dei membri della commissione ne mostrano l'apprezzamento. Significativo tra tutti il tema proposto dal concorso per la classe di

[19] *Giudizi Commissioni giudicatrici* (ASAV).

[20] Il 7 luglio 1852 infatti i verbali riportano che «sono accordate facoltà alla persona del marchese Selvatico di portare parecchie innovazioni così sull'insegnamento che sugli altri affari spettanti all'Accademia» (ASAV: *Varie*, b. 78).

[21] Il vincitore risulta Carlo Matscheg di Belluno per «l'effetto del chiaroscuro». Mentre Boito riceve un *I Accessit* per la «giustezza nel trattare lo stile arabo» (*Giudizi Commissioni giudicatrici* [ASAV]).

[22] *Giudizi Commissioni giudicatrici*, 1852 (ASAV).

Ornamento che richiede di ideare la decorazione per un palazzo su Canal Grande con «stile a scelta».

I materiali dei Consigli dell'Accademia comunque indicano che i cambiamenti maggiori nei concorsi maturano durante l'anno accademico successivo, il 1853. I temi e i progetti depositati per i concorsi documentano l'avvenuto passaggio alle forme archiacute. I candidati venivano invitati a progettare *Una Cappella Mortuaria di stile gotico puro (1250-1350) con altare per uffiziatura di messe, e monumenti sepolcrali destinati a magnatizia famiglia*.

Questa volta la commissione pare entusiasta dei risultati: «facendo ragione delle difficoltà ben superate nel trattare (sebbene non con tutta purezza) lo stile detto *gotico*, nuovo per essi, astruso sin anche ai più impratichiti, stimò doverli rimeritare», prima selezionandone due, poi infine tutti e quattro i concorrenti. I primi due furono premiati con un *premio in pari grado* (gli ingegneri Nicolò Maddalena [Tav. 10] di Venezia e Antonio Rossi [Tav. 11] d'Isola della Scala), un *I Accessit* fu accordato al progetto n. 3 (dell'ingegnere Enrico Trevisanato di Venezia), e un secondo *Accessit* al n. 4 (ingegnere Francesco Balduin di Venezia) che, inizialmente escluso, fu poi rimesso in gioco dal consiglio che lo stimò degno di un ulteriore *Accessit*. Insomma, grandi encomi furono attribuiti a tutti i concorrenti «nel trattare un tema sommamente difficile in uno stile difficilissimo»[23].

Anche se per i concorsi di 2ª classe di Prospettiva nel 1853 si opta per qualcosa di più esotico con *Un caffè di stile turco sulla montagnola dei giardini pubblici di Venezia*, alcuni soggetti sembrano non ancora così prossimi alle urgenze della vita urbana, come richiederebbe una riforma che muove dalla volontà di aderire ai cambiamenti e alle necessità sociali che vengono dalle trasformazioni in atto. Le arti, va affermando Selvatico, possono giocare un ruolo importante anche nel campo dell'industria e, infatti, a questo tema dedica il *Discorso* del 1854 su *Il prosperamento delle Grandi arti del Disegno vantaggia l'industria manifattrice*[24].

---

[23] *Giudizi Commissioni giudicatrici*, 1853 (ASAV).

[24] P. Selvatico, *Il prosperamento delle grandi arti del disegno vantaggia l'industria manufattrice. Discorso*, in *Atti della I.R. Accademia e del R. Istituto delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, Grimaldo 1854. Lo stesso testo sarà ripubblicato, con il titolo leggermente modificato *Il prosperamento delle grandi arti del disegno profitta all'industria manufattrice*, negli *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. 1859, pp. 359-78.

Il suo è un incitamento all'architettura civile praticato attraverso l'insegnamento: che proprio per questo non potrà concentrare l'oggetto degli studi solo sui «fregi», ma dovrà invece educare «ai fronti delle vie», agli interni degli edifici, a disegnare «anche mobili, arredi, stoffe»[25]. È un chiaro indirizzo didattico per la classe di Ornato, che denota anche una grande consapevolezza dei riflessi che tali studi avrebbero potuto avere per lo sviluppo dell'artigianato e delle arti applicate, e ancora una volta un'attenzione costante agli sviluppi internazionali della cultura architettonica. Intanto, durante l'anno accademico 1853, emergono i primi chiari effetti del cambiamento: abolita la Scuola di paesaggio, approvato come testo della Scuola d'estetica il «Primo Volume delle lezioni del marchese Selvatico», adottata la prescrizione che «gli alunni i quali aspirano a' concorsi di 2ª classe, ramo di Composizione, abbiano a subire l'Esame d'Estetica», si stanno rivedendo anche le disposizioni per l'esame di ammissione[26].

2. *La scuola secondo Selvatico*

L'*iter* di modifica dei criteri di ammissione dei concorsi si avvia formalmente nel 1852 per essere attuato nei concorsi del 1854[27]. Anche

---

[25] SELVATICO, *Quale fosse l'educazione*, pp. 10 e 27. Si veda anche a questo proposito la sua ricezione di Ruskin.

[26] Si tratta evidentemente di P. SELVATICO, *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno, ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; lezioni dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, I: *L'arte antica*, Venezia, Naratovitch 1852. Cfr. *15/2: Sistemazione degli studi accademici. Riforme Selvatico*, 1850-57, ASAV: b. 78. L'obbligatorietà dell'esame finale sulla storia dell'arte e sull'estetica è ribadita nel 1854 «per l'ammissione ai premi della seconda classe e specialmente quello della composizione» (14 settembre 1854). Il riconoscimento del «diritto di richiedere esami d'obbligo da suoi alunni» è richiesto al ministro dopo che «io tentai di fatto di richiamare gli alunni a ripetermi, ad ogni quattro lezioni, i punti principali da me discorsi, ma soltanto pochi risposero degnamente al mio appello, e il maggior numero invece, allorché venne il momento di tali ripetizioni, se ne schernì allegando una scusa, di non aver avuto il tempo di leggere le lezioni esposte, e di prepararsi». Cfr. a questo proposito anche AUF DER HEYDE, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 177-8.

[27] Tale modifica dei criteri dell'*iter* si deduce da quanto riportato nei verbali del Consiglio del 1852.

se a ben guardare alcune prime modifiche sostanziali risalgono già al 1850, quando Selvatico aveva introdotto tra i premi gli *esercizi di memoria*[28]. Questi premi, per disegni realizzati a partire da esemplari e modelli già copiati, erano assegnati «per il disegno a memoria del nudo», «per l'ornamento» e «per il rilievo degli edifici»[29]. Ma per i concorsi, Selvatico va sostenendo che «prescrivendo i soggetti si toglie a molti artisti il mezzo di mostrarsi abili»; mentre per la seconda classe, il concorrere per i premi distrae gli allievi dalle lezioni e sarebbe, dunque, meglio distribuirli «per talento, diligenza, progresso»[30].

In effetti, l'idea che più propriamente sottende la *sua* riforma è quella di far lavorare gli allievi su temi nuovi, attuali, che siano cioè la manifestazione di quell'*arte sociale* che egli intende come manifestazione della società e che è oggetto del suo corso di estetica. Una copia del passato ricavata dai trattati non educa a un'«architettura che ha imparato dal passato»[31]. Perché il passato costituisca davvero un insegnamento, l'allievo dovrà guardarlo attraverso strumenti di lettura e di interpretazione quali quelli che sono insiti nell'insegnamento di una storia. La storia insegnata dovrà, a sua volta, saper guardare all'arte, «ne' suoi vari procedimenti statici ed estetici, e insieme ad essa alla storia degli usi e delle costumanze sociali»[32].

Per il 1853, mentre la risposta da parte del ministro per la riforma dei concorsi tarda ad arrivare, a Selvatico non resta che procedere con il vecchio bando. È interessante osservare a questo proposito quanto insista sull'importanza della scelta dei temi. Per decidere le tracce da assegnare decide, infatti, di nominare delle commissioni per ogni ramo, facendo prima compilare un elenco dei soggetti fino allora trattati dai concorsi di Milano e di Venezia (risalendo fino al 1805 per Milano e fino al 1840 per Venezia), perché non fossero ripetuti[33]. Procedendo a ritroso negli elenchi vi possiamo ritrovare una doga-

[28] La commissione esprime i voti che dall'anno successivo si svolgano gli esercizi di memoria, ma assegna i premi fin dal 1850. Il presidente precisa che oltre al nudo saranno estesi alla Scuola di Ornamento e al Rilievo e premiati con assegnazione di medaglie: *Riforma Iniziative*, 6 luglio 1850 (ASAV).

[29] Quell'anno il tema assegnato era stato un «Casino di lettura e Casino di Società con annesso giardino per una vasta città italiana» (ASAV).

[30] *Commissioni giudicatrici*, b. 109 (ASAV).

[31] Selvatico, *Quale fosse l'educazione*, p. 35.

[32] *Ibid.*, p. 28.

[33] Lettera della Presidenza dell'Accademia alla Luogotenenza (9 giugno 1853). Il

na, delle case da reddito, una stazione, un edificio per l'esercizio del nuoto; tuttavia si tratta di eccezioni nelle liste, che riportano soprattutto tanti generici «grandiosi edifizi» e monumenti.

Il 5 luglio 1853 Selvatico può finalmente pubblicare con l'approvazione del ministro il bando «in via d'eccezione e di esperimento» per il 1854 secondo le nuove norme e discipline da lui proposte, e approvate dalla scuola veneziana, per l'ammissione ai concorsi.

Secondo questa disposizione al miglior progetto di architettura andranno 60 zecchini (secondo premio in ordine di rilevanza dopo il dipinto a olio che 'vale' 100 zecchini). Tra le materie a concorso, anche una nuova «Composizione storica di un disegno». Ma soprattutto la Riforma prevede di lasciare «libertà agli artisti» per il Concorso di Prima classe «di trattare, ne' vari rami da premiarsi, quel tema, che meglio lor piace», senza alcuna limitazione di soggetto e di misura[34]. D'ora in avanti però sono assolutamente vietate le copie, pena l'esclusione. Infine tutte le opere saranno esposte al pubblico e quelle premiate resteranno proprietà degli artisti.

Nonostante l'enunciazione di tale libertà, i temi che gli aspiranti architetti si autoassegneranno quell'anno non risultano così innovativi: si veda il cimitero (la cui epigrafe recita «un altro ancora»), o il palazzo per un sovrano (con dedica non meno scontata «alla magnificenza di un monarca»). In tale ristagnare di vecchie idee, si distingue il soggetto proposto da Ludovico Cadorin di Venezia che con la sua *Chiesa di stile bizantino* e l'epigrafe «Bisanzio» incontra l'interesse della commissione e si aggiudica il premio[35]. Per proposte davvero più cogenti bisogna attendere il 1857, quando si avanza un *Palazzo municipale*, e il 1858 con un *Istituto commerciale, borsa e camera di*

---

consiglio adotta per Architettura «una chiesa di stile archi-acuto puro (1250-1350)», per prospettiva «un bagno arabo». Cfr. *Commissioni giudicatrici*, b. 109 (ASAV).

[34] È un aspetto che sta molto a cuore a Selvatico in merito al quale aveva ricevuto sollecitazioni che portavano a esempio anche l'Accademia Imperiale di Scienze di Vienna che giudicava i lavori che le vengono presentati «senza premessa di programmi». Cfr. la lettera di Jacopo Treves e Gio Battista Cecchini «al Sig. Marchese Segretario» (25 ottobre 1852): *Commissioni giudicatrici*, b. 109 (ASAV). I termini della delibera della Commissione sono contenuti nel Verbale Seduta del Consiglio 3 gennaio 1853 che esprime parere favorevole (con eccezione del membro Zandomeneghi) e porta al voto del Consiglio.

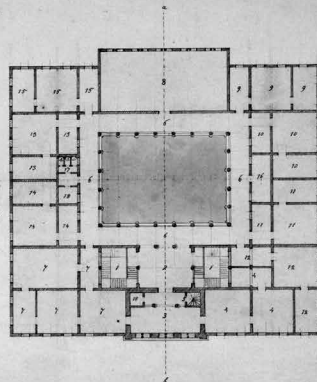
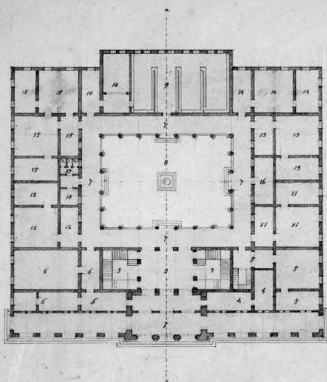
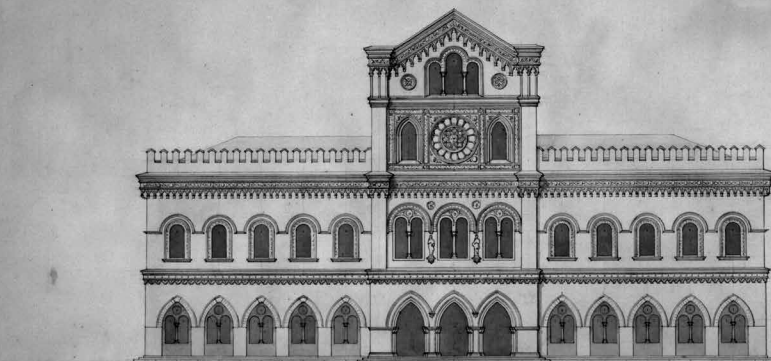
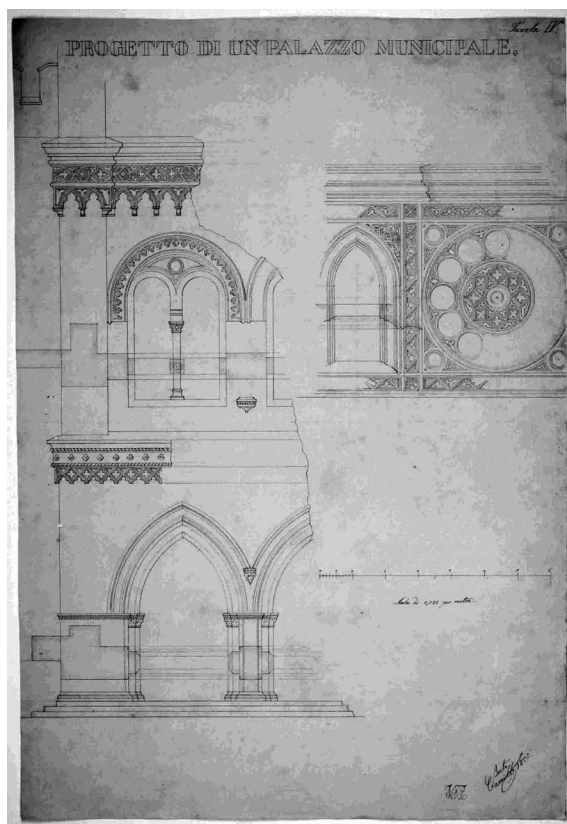
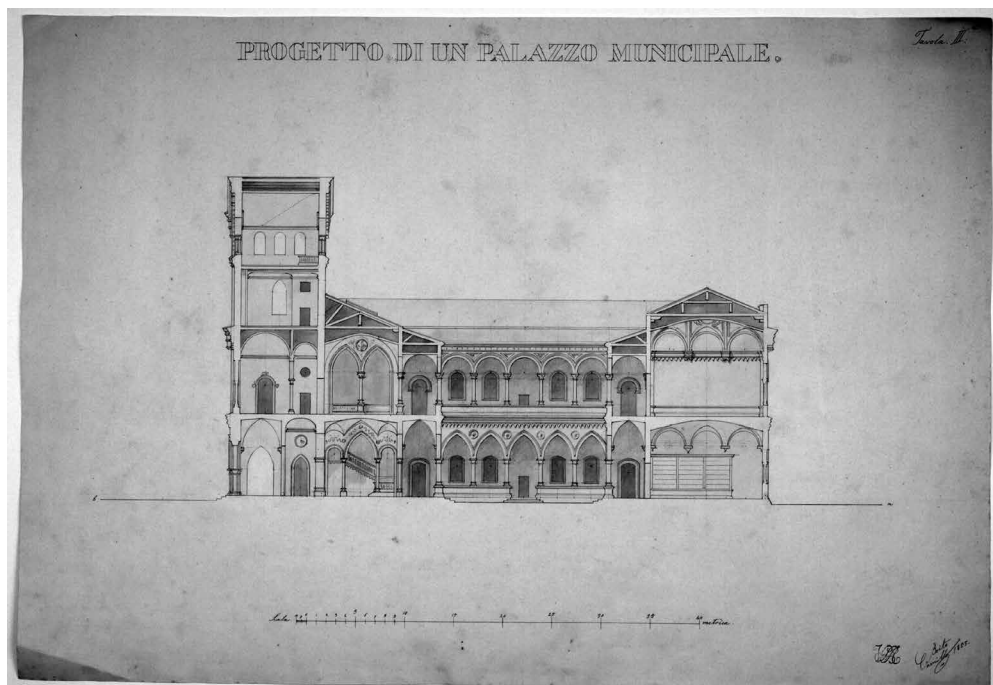
[35] Si svelerà al momento dell'apertura delle buste che si trattava di un allievo dell'Accademia, già aggiunto provvisorio delle Scuole di Architettura, Prospettiva e Ornato.

commercio (che sembra proporre una rilettura delle Procuratie ma che tuttavia non sarà considerato meritevole). In entrambi i casi vi sono compresi alcuni disegni di Boito, significativi anche per i commenti a latere: del primo si scrive che l'autore «interroga le passate generazioni e diligentemente riscontra le memorie de' padri». Quanto al secondo, Boito scrive nella relazione di aver scelto «lo stile fiorentino del medio evo, perché italiano [...] perché atto col suo pieghevole carattere ad esprimere chiaramente l'uso dell'edificio e delle sue diverse parti» (figg. 1-4)[36]. Infine, tra i progetti del concorso è conservato un *Manicomio per 400 reclusi in una delle isole veneziane*: tema particolarmente sentito che trova riscontro nella creazione dell'ospedale di San Clemente i cui lavori si effettuano proprio a partire da quello stesso anno[37]. Sarà questa proposta a ricevere la medaglia «per pregi di concetto, di composizione e di esecuzione».

Nella tornata di premi del 1860, tra i temi sottoposti alla commissione, troviamo un *Istituto di perfezionamento in scienze naturali* e un'*Accademia di belle arti*. Finalmente, dunque, sollecitati, si manifestano davvero quei temi attuali di *architettura sociale* – borse, scuole, musei – che sembrano più rispondere alle sollecitazioni del mondo ottocentesco delle scienze e della storia e che sono anche al centro della più aggiornata riflessione architettonica di quegli anni di secondo Ottocento. In tal senso, venendo ai premi di Architettura di seconda classe, è interessante segnalare quello assegnato nel 1854, a un *Mercato coperto*. Questa importante attrezzatura pubblica è ipotizzata per una piccola città di 20.00 abitanti e destinata alla vendita di carni ed erbaggi. Ma è «dotata di macchine per alzar l'acqua e canali per introdurla nello stabilimento ed altri canali d'uscita, che si troverà al centro di una piazza e in stile lombardesco». La medaglia quell'anno va a Luigi Loro (Tav. 12), sebbene la fontana non soddisfi completamente la giuria.

---

[36] Il progetto di palazzo municipale è premiato nella Seconda Classe di Architettura; i disegni di Boito sono datati 1855. La Borsa è premiata nella Prima Classe di Architettura e i disegni firmati da Boito sono datati 1856. L'edificio è organizzato con cortili coperti da struttura in ferro e vetro. Cfr. *Disegni*, Cassetto VII (ASAV).

[37] Il reale progetto del manicomio veneziano era stato predisposto attorno agli anni 1855-57. Cfr. C. Vigna, *Il nuovo manicomio femminile di San Clemente: primo resoconto statistico*, Venezia, Antonelli 1874. Si veda anche il Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche alla voce Ospedale psichiatrico provinciale San Clemente <http://www.siusa.archivi.beniculturali.it>.

1. Camillo Boito, *Progetto d'un Palazzo Municipale*: *piante*, 1855, Accademia di Belle Arti, Venezia.
2. Camillo Boito, *Progetto d'un Palazzo Municipale: alzato della facciata*, 1855, Accademia di Belle Arti, Venezia.

3. Camillo Boito, *Progetto d'un Palazzo Municipale: sezione*, 1855, Accademia di Belle Arti, Venezia.
4. Camillo Boito, *Progetto d'un Palazzo Municipale: dettagli ornamentali (cornici, bifore e gallerie)*, 1855, Accademia di Belle Arti, Venezia.

È la prima occasione in cui tra questi esercizi accademici compare uno studio della struttura e l'indicazione dell'uso di nuovi materiali, il ferro e il vetro, impiegati qui per la copertura. Il progetto affronta anche nella sua concezione, dunque, un tema senza dubbio attuale, che più volte attraversa il dibattito di questi anni, anche in merito a quale stile fosse il più idoneo a accompagnare questo genere di sperimentazioni, tema che Selvatico aveva toccato nel *Discorso* del 1853[38]. D'altra parte è utile ricordare che il lungo dibattito per le nuove *Halles* parigine si era avviato a soluzione proprio l'anno prima con il progetto di una struttura innovativa in ferro e vetro di cui, nel 1854, iniziano i lavori[39].

L'anno seguente, 1855, struttura e materiali sono al centro del *Discorso* di Selvatico. Per contrastare la cattiva «costruttura», ossia quel preoccupante scenario contemporaneo che legge in «fabbriche squarciate ancor prima che finite, scale spezzate prima che il piede le calchi, opere colossali di favoloso dispendio reggersi su puntelli di legno», bisogna creare basi idonee a partire da una formazione diversa[40]. È evidente come all'interno della più generale questione della formazione artistica, la riforma di quella dell'architetto assuma toni specifici, «se no, rimarremo sempre rincantucciati in quel vecchio errore di formar de' scenografi immaginosi piuttosto ché de' veri architetti»[41].

---

[38] Aveva esortato gli allievi a «trovar forme che si attaglino ai nuovi docilissimi materiali […], come è esempio il ferro, il quale […] chiede un'eleganza […] sottile e agile». Cfr. P. Selvatico, *Sulla importanza dello studio degli ornamenti. Discorso*, in *Atti della I.R: Accademia e del R. Istituto delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, Grimaldo 1853, pp. 7-27: 23. Vedi a questo proposito anche il saggio di Alexander Auf der Heyde nel presente volume.

[39] Il progetto arriva a essere realizzato da Victor Baltard dopo dieci anni di gestazione e un'idea di rinnovo che si protraeva fin dalla Monarchia di Luglio. Egli la concepisce a padiglioni e, dopo aver realizzato un contestato padiglione in pietra, detto «le Fort de la Halle» per il suo aspetto massiccio, si procede alla costruzione del progetto definitivo in ferro e vetro nel 1854. Cfr. A. Thomine-Berrada, *Victor Baltard: architecte de Paris*, Paris, Gallimard-Musée d'Orsay 2012; C.C. Mead, *Making Modern Paris: Victor Baltard's Central Markets and the Urban Practice of Architecture*, University Park (Pa), Pennsylvania State University Press 2012. Lo stesso tema è presentato e discusso a più riprese dalla «Revue Générale de l'architecture et de Travaux publics» diffusa anche in Italia.

[40] Selvatico, *Quale fosse l'educazione*, p. 30.

[41] P. Selvatico, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che esercitano le accademie artistiche. Considerazioni di P. Selvatico (con un'appendice*

Principî e metodo ne erano stati il primo passo oramai avviato. Resta il rammarico che il cambiamento riguardi solo l'Accademia di Venezia e in via eccezionale, con conferme ministeriali che arrivano di anno in anno laddove il problema di una rifondazione degli studi è più esteso. Anche considerando che l'interesse di Selvatico si sta spostando vieppiù sulla formazione degli ingegneri architetti, è fondamentale l'esempio addotto a favore dell'introduzione di nuovi insegnamenti: il Duomo di Milano sulla base del calcolo non potrebbe reggersi, eppure sta da secoli a «dimostrare che se la teoria è necessaria al ben costruire, non è peraltro bastevole se non abbia a compagna la pratica»[42]. Quello stesso incitamento a incoraggiare una certa conoscenza empirica nell'approccio alla costruzione sta interessando in Italia anche altri luoghi importanti di formazione. Sperimentazioni in tal senso, guardando al duomo milanese, coinvolgono per esempio il docente dell'Accademia Albertina Alessandro Antonelli, portandolo a teorizzare un suo metodo avvalorato da studenti ingegneri dell'università a dispetto dei calcoli di chi vorrebbe veder crollare la copertura della Mole torinese in costruzione[43].

---

sulle dimensioni dei disegni dal vero secondo la ragione prospettica), Venezia, Naratovich 1857, p. 51.

[42] Selvatico, *Quale fosse l'educazione*, p. 30. Si veda a questo proposito anche la *Prelezione al corso di storia architettonica pegli Ingegneri laureati che assolvono gli studii architettonici nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia. – Recitata il dì 15 gennaio 1856*, «Lo Spettatore: rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale», 2/15, 1856, pp. 172-5 (con riferimento all'edizione negli *Scritti d'arte*, pp. 291-307).

[43] Un confronto su questi temi meriterebbe di essere sviluppato, in quanto Antonelli è docente all'Accademia Albertina ma i suoi principali allievi e sostenitori, Leandro e Cosentino Caselli, studiano presso la scuola di Ingegneria della Regia Università di Torino. Qui insegna Carlo Promis impegnato nella riformulazione degli studi e con cui Selvatico è in contatto epistolare. Si veda Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, p. 103, e *Carlo Promis: professore di architettura civile agli esordi della cultura politecnica*, Catalogo della mostra (Torino, 1993-4), a cura di V. Fasoli, C. Vitulo, Torino, Celid 1993. A proposito del metodo empirico si veda A. Antonelli, *Osservazioni all'Ill.mo Signor Sindaco della Città di Torino sulla vertenza del Tempio israelitico*, [Torino], Stamperia della Gazzetta del Popolo [1874]. Su questi temi cfr. R. Tamborrino, *Alessandro Antonelli e gli indizi di una ricerca sui generis*, in *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino*, Catalogo della mostra (Torino, 2008), a cura di G. Dardanello, R. Tamborrino, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale 2008, pp.

3. *I nuovi insegnamenti del fare*

Nelle considerazioni *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che esercitano le accademie artistiche*, Selvatico precisa che si deve studiare il disegno, la geometria, la prospettiva, ma anche la «costruzione» per avere una «piena conoscenza di materiali e dei modi di usarli e congiungerli; quindi nozioni statiche desunte dai fatti»[44]. Lamenta a questo proposito come gli studi di architettura siano smembrati tra le università «che si occupano della sfera scientifica ma disdegnano la pratica» e le accademie «che non insegnano né la scienza né la pratica»[45].

Selvatico ha osservato come i più si avvicinino alla sua Accademia provenendo da studi matematici nelle università, studi che sono utili per la scienza dell'ingegnere, ma «non son sufficienti a formare l'architetto, quando non sia preparato da esercizi di disegno, e dirò anche di plastica, che gli abbiano disposta la mente a concepire le forme, la mano ad eseguirle»[46]. Considerando lo studio e i viaggi che lo hanno portato a conoscere «quasi tutti i più celebri monumenti dell'Europa civile» e l'analisi «di moltissime delle pubbliche scuole d'architettura», l'affermazione diventa perentoria: gli allievi devono inoltre studiare la storia, insegnata all'architetto con «un metodo un po' diverso da quello usato finora [...]. Perché (confesso questo peccato di irriverenza) i metodi coi quali fu costume svolgerla fino adesso, se possono essere acconci agli amatori, ai curiosi, infine ai *touristes*, non mi paiono opportuni all'architetto»[47].

Il commento è nella *Prelezione al corso di storia architettonica per gli ingegneri*, ma il tema della storia e di un suo metodo di insegnamento *ad hoc* nei corsi di architettura è un elemento spesso ribadito, tanto da portarlo a rendere obbligatorio il suo corso e il suo superamento attraverso un esame[48]. L'insegnamento della storia inserito in forma perentoria nell'ambito delle accademie, risulta un atto rivoluzionario

---

37-51; *Alessandro Antonelli: 1798-1888*, Catalogo della mostra (Torino, 1989), a cura di F. Rosso, Milano, Electa 1989.

[44] Selvatico, *Intorno alle condizioni*, p. 51.

[45] P. Selvatico, *Sull'insegnamento libero nelle arti del disegno surrogato alle accademie. Osservazioni*, Venezia, Tip. del Commercio 1858, pp. 31-2.

[46] Selvatico, *Prelezione al corso di storia architettonica*, p. 322.

[47] Selvatico, *Prelezione al corso di storia architettonica*, pp. 292-3.

[48] Si veda la nota 26.

in quanto alla tradizione di studi *beaux-arts* di un linguaggio classico atemporale si contrappongono stili e opere collocate nel tempo e nello spazio[49]. La prossimità di Selvatico a idee analoghe sostenute da Viollet-le-Duc ha il suo perno proprio su questo punto, e sarà trasmesso all'allievo Boito.

Sotto tale aspetto è imprescindibile l'attenzione di Selvatico per l'aggiornamento sul tema dell'approccio storico in un quadro internazionale come dimostra la ricezione degli studi in ambiti di lingua francese e tedesca che viene rilevata da Auf der Heyde. Come pure è fondamentale quella sua capacità di attualizzare la conoscenza riconosciutagli da Niccolò Tommaseo quando scrive che Selvatico «conosce dell'arte il linguaggio, la storia: e il suo gusto è erudito e da antiche memorie e da paragoni recenti»[50]. Come è stato osservato, il marchese, fin dai tempi del «Giornale Euganeo», è parte del dibattito ottocentesco intorno al progetto di una lingua nazionale e popolare come strumento dell'avanzamento delle arti[51]. Il significato del riferimento al linguaggio da parte di Tommaseo, dunque, si può estendere alla lingua e alla capacità comunicativa.

Serena già ha colto l'attenzione di Selvatico a metodologie dell'insegnamento artistico[52]. Quanto poi sia rilevante per lui la trasmissione del sapere, lo dimostra l'attenzione ai manuali. Basilare in tal senso non solo che abbia presenti gli scritti di Arcisse de Caumont, ma che conosca approfonditamente proprio il volume che lo studioso

---

[49] Come si può riscontrare dai volumi contenuti nella sua biblioteca, Selvatico segue con attenzione gli sviluppi su questi temi in ambito francese in particolare quelli che riguardano l'Italia, ma non solo. È aggiornato infatti sugli studi di medievisti e eruditi, molti dei quali editi prima della sua riforma. Ma come dimostrano i volumi della sua biblioteca personale, nel tempo continua a seguirne gli sviluppi acquisendo molte opere pubblicate nei due decenni successivi. Sulla ricezione di questi temi cfr. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 99-113 e 206-22; si veda inoltre G. Zucconi, *Dopo il 1850. L'internazionalizzazione dell'architettura veneziana sullo sfondo di riforme e restauri*, in *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento veneto*, Atti del convegno di studi (Venezia, 1997), a cura di D. Calabi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti 2001, pp. 595-620.

[50] Cfr. N. Tommaseo, *Dizionario d'Estetica*, terza edizione riordinata ed accresciuta dall'autore, 2 voll., Milano, Revelli 1860, II, p. 398.

[51] Su questi temi si veda M. Visentin, *Pietro Selvatico (1803-1880): aspetti di stile e di lessico*, «Studi di Memofonte», 10, 2013, pp. 159-81: 161.

[52] Cfr. Serena, *La riforma didattica*, p. 181.

francese produce nel 1851, primo vero manuale di riferimento; come pure è importante che conosca gli studi di Didron proprio in forma di manuale[53]. Che si ponesse il problema di un manuale è evidente da come provveda prontamente, tra i primi atti della riforma, a concepire e introdurre un proprio libro di testo.[54].

A questi nuovi allievi, educati con il suo manuale e secondo il suo metodo, si rivolge quando nel 1855 modifica anche i premi di Seconda Classe. La premiazione non avviene oramai più per concorso ma aggiudica i riconoscimenti in base ai profitti dimostrati durante l'anno scolastico. I premi che riguardano gli studi architettonici sono attribuiti oltre che dalla Scuola di Architettura – «per l'invenzione» e «per la copia dal vero» – anche dalla Scuola di Estetica che comprende anche una classe di Architettura. Vi concorrono inoltre i premi di Prospettiva e di Ornato. È l'anno in cui trionfa lo stile moresco, con il progetto di *Caffè in stile moresco* selezionato per la Scuola di Architettura e le *Antiche costruzioni moresche* scelte per la classe di Prospettiva[55]. Finalmente poi anche il Premio Selvatico, inevaso per alcuni anni (non si erano presentati più concorrenti dopo il primo anno, 1851, in cui era stato indetto), trova un vincitore[56].

Questi cambiamenti, avviati con la Riforma e realizzatisi nel corso di un decennio, sono il modo in cui l'Accademia di Selvatico si oppone

---

[53] Di Arcisse de Caumont, oltre all'*Abécédaire ou rudiment d'archéologie* (Paris, Derache 1851), Selvatico possiede anche i tre volumi del fondamentale *Cours d'antiquités*. Di Adolphe-Napoléon Didron, noto per la rivista «Annales archéologiques» che pubblica a partire dal 1844 tutti gli aggiornamenti del dibattito storico internazionale, il marchese conserva tra i suoi libri il *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* (1845). Cfr. in questo volume il *Catalogo della biblioteca di libri d'arte*, nn. 48-51, 65.

[54] La necessità di un manuale compare già nella rassegna che Selvatico dedica nei pensieri *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (Padova, Tip. del Seminario 1842) a vari volumi prima di approdare alla sua *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1852-56). L'idea della raccolta delle lezioni potrebbe essere suggerita da *Precis des leçons d'architecture* di Durand (seppure così diverso nei contenuti). Il volume nell'edizione del 1823 è infatti tra i testi posseduti da Selvatico: *Catalogo della biblioteca di libri d'arte*, n. 63.

[55] I progetti sono firmati dagli ingegneri Eugenio Maestri ed Enrico Alessi. *Concorsi Commissioni Giudicatrici*, 1856 (ASAV).

[56] Il Premio Selvatico per la classe di Architettura è attribuito a Domenico Pulgher per il progetto di una chiesa bizantina nel 1858 (*Concorsi Commissioni Giudicatrici*, 1858 [ASAV]). Si veda anche *Concorsi straordinari. Concorso Selvatico*, b. 79 (ASAV).

al vecchio approccio che egli lamenta come nefasto e improduttivo nella lezione su *Quale fosse l'educazione dell'architetto nel passato e quale sia al presente in Italia*: «Lo architettare fra noi, quando a gretta muratura non si ristringa, diventa troppo spesso sterile esercizio di sogni monumentali dentro alle scuole, ove si rifanno i concetti mille volte ripetuti del tempio e del foro romano […] Quando un errore è sì grave e disseminato per tutta la nazione […] la cagione […] non può essere disgiunta dai sistemi dell'educazione attuale»[57].

4. *Spazio e bello visibile*

L'insegnamento di Selvatico e la sua riforma mettono non da ultimo, l'accento con straordinaria lucidità e modernità, su un aspetto che sta cominciando a manifestarsi in ambiti diversi e anche geograficamente distanti della cultura architettonica e urbana. È un 'sentire' che in pochi decenni diventerà una connotazione distintiva della cultura contemporanea, ossia l'importanza della dimensione visiva nella conoscenza e nella sua trasmissione. Selvatico evidenzia in più passaggi i nessi tra la valenza spaziale dell'architettura e un più idoneo corrispettivo nei metodi di apprendimento, al fine di incoraggiare una forma di studio connessa alla percezione. Per esempio insiste sull'uso del modello plastico, ossia di una forma tridimensionale di riproduzione come metodo di lavoro dell'architetto, perché a suo parere «insegna mille volte meglio che un disegno per quanto accurato»[58]. E ancor più insiste sull'osservazione diretta, ossia sulla conoscenza avvalorata anche attraverso una esperienza diretta e individuale della percezione dei monumenti nello spazio. Contrastando l'esercizio accademico sui trattati e sulle copie di disegni, sostiene che gli stili «conviene studiarli più sui monumenti che non sui libri»[59].

Anche in tal senso va inteso l'incoraggiamento a un uso propedeutico della fotografia, come strumento ausiliare di osservazione e di verifica cui già aveva indirizzato nel discorso inaugurale del 1852, *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche, illustrandone le finalità educative*[60]. Insomma l'allievo architetto per imparare non

[57] Selvatico, *Quale fosse l'educazione*, pp. 10 -1.

[58] Cfr. a questo proposito anche il saggio di Auf der Heyde in questo volume.

[59] Selvatico, *Intorno alle condizioni*, p. 53.

[60] *Ibid.*, p. 52. Il tema della fotografia è poi ripreso nel saggio di P. Selvatico, *Sui*

può che soffermarsi con attenzione su quel bello *che è visibile* e, dunque, è rappresentabile con la sua forma e dimensione nello spazio.

Per questo la classe di Prospettiva nella sua scuola è cruciale, in quanto elemento nodale nella sua idea di insegnamento. La rappresentazione, infatti, non è solo intesa come un disegno strumentale e descrittivo. È considerato piuttosto come un metodo di apprendimento coerente con un percorso di avvicinamento e di conoscenza dell'architettura[61]. Ed è anche un metodo di lavoro importante per rappresentare il passato e capire meglio la storia, in quanto, essa mette in relazione l'occhio con la percezione degli edifici: consente di capire «l'effetto» dei volumi «dai varii punti di veduta e di distanza in cui dovrà veramente osservarsi»[62].

Così aveva avuto inizio l'esortazione agli studi di prospettiva, geometria, struttura e, non da ultimo, di storia. Una disciplina quest'ultima, il cui insegnamento dichiara nel suo corso di basare su dati desumibili dall'evoluzione delle tecniche e dei materiali utilizzati alle diverse epoche: perché «dalle leggi organiche della statica» si desume «la bellezza anatomica della fabbrica»[63]. La storia si comprende prima

---

vantaggi che la fotografia può portare all'arte, in *Scritti d'arte*, pp. 337-41. Su questi temi cfr. P. Costantini, *Note a margine del fondo fotografico Supino*, in *Il tempo dell'immagine: fotografi e società a Bologna, 1880-1980*, a cura di A. Emiliani, I. Zannier, Torino, SEAT 1993, pp. 99-115, e T. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 2/1, 1997 (1999), 1, pp. 75-96.

[61] A questo tema dedica il Discorso del 1857 che contiene una citazione sul tema del rapporto con la produzione industriale tratta da A. Hermant, *De l'influence des arts du dessin sur l'industrie*, Paris, chez l'auteur 1857. Cfr. P. Selvatico, *Della necessità di rendere il disegno elemento fondamentale di educazione. Discorso*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 9 agosto 1857*, Venezia, Antonelli 1857, pp. 3-24, e l'accenno alla questione in Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 276-7.

[62] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico*, p. 287. Tra i libri della sua biblioteca, molti i volumi sull'argomento, ma si osservi la presenza di un volume pubblicato proprio negli anni della sua riforma: F. Cocchi, *Lezioni di prospettiva pratica e regole abbreviatrici per disegnare le scene: seguite da un facile metodo per la prospettica collocazione delle figure ne' quadri di storia*, Bologna, Società Tipografica Bolognese 1851 (cfr. *Catalogo della biblioteca di libri d'arte*, n. 43).

[63] La citazione è tratta da G. Rovani, recensione P. Selvatico, *Corso d'estetica, parte antica*, «Giornale dell'ingegnere-architetto ed Agronomo», 1, 1853, pp. 451-7: 452.

di tutto ‘nella’ costruzione stessa, si rivela cioè agli architetti attraverso la consistenza fisica del manufatto, rappresentata dai materiali, dalle tecniche, dalle forme utilizzate. Ma la storia che egli insegna utilizza il disegno e l’osservazione diretta come strumenti interpretativi di quella bellezza che, incontrovertibilmente, è un dato visibile.

È un affinamento il cui procedere si evidenzia anche attraverso le sue pubblicazioni. I volumi inseriscono illustrazioni che via via passano da una presenza marginale a descrizioni molto precise, che sono evidentemente intese a descrivere i materiali di cui sono fatti gli edifici rappresentati dai disegni e dalle incisioni, ma anche lo spazio e il contesto urbano e attuale in cui sono immersi i monumenti come presenze del passato nel presente.

Abbandonati quindi i bei disegni accademici, la nuova direzione impressa da Selvatico alla formazione nei suoi dieci anni a Venezia, comporta una revisione profonda dei contenuti disciplinari, un rovesciamento e una messa a punto del metodo di apprendimento, di insegnamento e valutazione – con gli esercizi di memoria, la propedeuticità del corso di estetica rispetto alla composizione, il criterio della quantità di materiali da produrre nell’alunnato, l’obbligo di esami per la verifica della preparazione –, una profonda modificazione del sistema di reclutamento e premialità degli allievi con l’introduzione dei liberi soggetti e temi da svolgersi senza alcuna limitazione durante gli anni di apprendimento, nuove modalità nei criteri di merito per l’assegnazione di premi.

Infine, di questa nuova scuola Selvatico rivendica anche il valore del luogo. Il discorso del 1855 su *Quale fosse l’educazione dell’architetto* si conclude con una celebrazione di Venezia per la sua varietà di monumenti con cui si presenta come una Londra del Medioevo: essi rappresentano «compendio e teatro» dell’architettura su cui fermare «lo archipenzolo», e costituiscono un «archivio» fecondo per capire cosa significhi l’arte quando un tale sentire scorreva *come acqua viva*[64]. Questa città rappresenta, dunque, il luogo ideale degli studi: «e perciò studiate, meditate, imparate Venezia»[65].

Rosa Tamborrino

[64] Selvatico, *Quale fosse l’educazione*, p. 35 e *passim*.

[65] Selvatico, *Quale fosse l’educazione*, p. 37.

L'Accademia di Belle Arti di Venezia e la riforma di Pietro Selvatico (1849-59)

L'interesse di Pietro Selvatico nei confronti della didattica più idonea da praticarsi all'interno delle Accademie di Belle Arti occupa un posto di rilievo nella sua diversificata attività di uomo di cultura. Sono numerosi i saggi dove egli analizza lo stato dell'arte italiana individuandone i mali e i rimedi per farla prosperare, come nelle *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia* del 1837[1], o *Sull'educazione del pittore storico italiano* del 1842[2]. Queste riflessioni lo portano ad elaborare nel 1849 un progetto *Sulle riforme da portarsi alle accademie di belle arti in Italia*[3].

Grazie al ritrovamento di alcuni documenti inediti relativi al progetto di riforma di Selvatico, è stato possibile ricostruire la genesi, lo sviluppo e l'epilogo delle riforme proposte da Selvatico soprattutto per quanto riguarda la Scuola di pittura e la Scuola di scultura.

Entrambe queste scuole, infatti, ricoprono un ruolo fondamentale all'interno della riforma selvatichiana essendo strettamente legate tra loro nel momento in cui i docenti che le dirigono devono collaborare nella gestione degli studenti che si esercitano sia nella sala dei gessi per la copia dalle statue sia nella sala del nudo per la copia dai modelli.

Selvatico dimostra un tempismo perfetto nell'elaborare un progetto di riforma che poteva essere applicato all'Accademia di Venezia proprio nel momento in cui a Vienna stavano scegliendo il candidato più idoneo a ricoprire la carica di segretario e professore di Estetica dell'I-

---

[1] P. Selvatico, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia*, Milano, tip. e libr. Pirotta & C. 1837.

[2] P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, Padova, coi tipi del Seminario 1842.

[3] P. Selvatico, *Sulle riforme da portarsi alle accademie di belle arti in Italia* (ms; 1849), Biblioteca Comunale degli Intronati Siena, ms. L.X.54/cc. 1-36 in A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, p. 167.

stituto Veneziano dopo la morte di Antonio Diedo avvenuta nel 1847. Un incarico a cui Selvatico teneva molto e che sperava vivamente di ottenere[4].

La nomina tanto agognata arriva il 29 dicembre 1849[5] dandogli la possibilità di attuare almeno in parte le riforme didattiche contenute nel suo ambizioso progetto.

Presso la Biblioteca Civica di Padova tra le carte Selvatico è conservata la *Bozza del Progetto di un nuovo statuto* [dell'Accademia di Venezia], dove Selvatico cerca di stabilire le norme che a suo avviso avrebbero dovuto regolare le aree di competenza degli insegnanti e la metodologia d'insegnamento da adottare nelle varie scuole[6].

In linea generale dalla lettura di questo documento si evince che alla base del progetto vi è la convinzione che tutte le scuole debbano essere «catenate» tra loro in modo da progredire insieme e permettere agli studenti di eccellere in ogni disciplina. Gli studenti devono essere istruiti da validi insegnanti che più che famosi devono essere competenti e disponibili a seguire passo dopo passo i loro allievi, a collaborare tra di loro per perseguire il bene comune che non può essere che quello di: «formare buoni pittori, buoni statuari, buoni architetti»[7]. Al fine di rispondere in maniera efficace alle priorità didattiche, secondo il progetto di Selvatico, l'Accademia deve essere gestita da un direttore con approfondite conoscenze di estetica, e in grado di esercitare una delle tre arti maggiori (scultura, pittura o architettura). Unicamente al direttore doveva inoltre spettare il diritto di proporre e discutere con il Governo questioni che invece, secondo lo statuto del 1842[8], potevano essere sollevate anche dai docenti di nomina governativa. Egli deve sovraintendere alle scuole e concordare con i professori il metodo

---

[4] Selvatico esprime il suo desiderio di essere nominato segretario in una lettera indirizzata a Pietro Mugna nel 1847 citata in Auf der Heyde, *Per «l'avvenire dell'arte in Italia»*, p. 140.

[5] Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Presidenza dell'I.R. Luogotenenza* (1852-56), b. 213, III, 6/2, *Marchese Pietro Selvatico. Sua conferma a Professore di estetica, ed a Direttore provvisorio dell'Accademia di Belle Arti.*

[6] Biblioteca Civica di Padova (d'ora in poi BCPd), *Carte Pietro Selvatico Estense*, b. 15., fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici*, cc. *Progetto di nuovo statuto.*

[7] *Ibid.*

[8] *Statuti e Regolamento Interno dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Milano-Venezia*, Milano, dall'Imperiale Regia Stamperia 1842.

d'insegnamento in modo che nessun professore «possa mai opporsi o tenti per qualsiasi ragione di farlo»[9].

Secondo lo statuto siglato dal presidente Galvagna nel 1842, le Scuole di pittura e di scultura erano definite «Scuole speciali», alle quali si poteva accedere, per quanto riguarda la pittura, a condizione di essere «bastantemente istruiti nel disegno del nudo e della prospettiva» e, per quanto riguarda la scultura, esclusivamente se già abili «nel copiare il nudo e l'antico in plastica»[10]. Ugualmente, prima di essere ammessi ai corsi speciali gli studenti, dovevano aver frequentato con profitto un primo anno preliminare di disegno lineare e tre anni comuni dove avevano seguito i corsi di Elementi di figura, Ornato, Anatomia, Prospettiva, Statuaria e Nudo. Frequentare con profitto i corsi di Elementi di figura e di Statuaria era fondamentale per poter accedere sia alla Scuola Superiore di Pittura, dove gli allievi dovevano esercitarsi nella copia delle opere presenti in Galleria e svolgere esercizi di composizione e colorito, sia alla Scuola Superiore di Scultura, dove gli allievi dovevano esercitarsi nella copia delle statue utilizzando prima il gesso e poi il marmo.

È lo stesso Selvatico, attraverso il documento *Sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali e sui bisogni futuri della medesima*, ad informarci sulla situazione delle due scuole al suo arrivo in Accademia[11].

L'obbiettivo di Selvatico, in veste di nuovo Segretario, era di svecchiare l'istituzione accademica per renderla più attuale e dinamica attraverso una riforma strutturale dell'istituto e la nomina di professori giovani, vicini al suo sentire, al suo modo di pensare, aggiornati su nuovi manuali e sulle nuove correnti estetiche.

Quando nel 1850 Selvatico arriva in Accademia i titolari delle cattedre erano: Michelangelo Grigoletti per gli Elementi di figu-

---

[9] BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b.15., fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici*, cc. *Progetto di nuovo statuto.*

[10] Biblioteca Museo Correr Venezia (d'ora in poi MCVe), *Statuti e Regolamento Interno dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Milano-Venezia 1834* (ms. 1834). Il manoscritto fu pubblicato nel 1842 con l'aggiunta di alcuni punti che tuttavia non ne modificano la struttura né il contenuto, cfr. *Statuti e Regolamento Interno*.

[11] BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b.15, fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici*, cc. *Sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali e sui bisogni futuri della medesima.*

ra, Lodovico Lipparini per la Pittura, Luigi Zandomeneghi per la Scultura, Francesco Lazzari per l'Architettura, Federico Moja per la Prospettiva, Francesco Bagnara per il Paesaggio, Bernardino Trevisini per l'Anatomia.

Il documento citato in precedenza, *Sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850,* risale all'agosto del 1857 quando ormai un Selvatico, avvilito e deluso, sta maturando la decisione di allontanarsi dall'Accademia e vuole ripercorrere partendo dal 1850 le tappe del suo mandato.

Egli ci informa che già a gennaio del 1850 è in grado di riferire sulla metodologia e sul livello di preparazione degli studenti nelle varie scuole che rivelano gravi carenze a causa di:

1 il materiale didattico a disposizione degli studenti di scarsa qualità[12].
2 la scarsa capacità d'insegnamento dei professori.
3 il regolamento interno dell'accademia che doveva essere cambiato.

Antonella Bellin, Elena Catra

La scuola di scultura nell'Accademia di Selvatico

Alla nomina di Selvatico sul finire del 1849, il professore di scultura era Luigi Zandomeneghi che deteneva la cattedra dal 1819. Poiché da tempo malato, a partire dal 1837 Zandomeneghi era stato più volte supplito dal figlio Pietro[13] che gli subentrò stabilmente dal 1847[14], dopo che il padre venne colpito da apoplessia.

Nel 1850, rientrati dalle ferie natalizie, Selvatico impiegò i primi

[12] Era uso nelle varie accademie utilizzare le stampe e le incisioni del volume G. Volpato, R. Morghen, *Principj del disegno, tratti dalle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle arti*, Roma, Stamp. Pagliarini 1786.

[13] Archivio Accademia Belle Arti di Venezia, (d'ora in poi AABAVe), b. 42, fasc. 20, *Varie 1838-1839*: numerose carte tra febbraio e maggio 1839 attestano la sostituzione il pagamento di Pietro Zandomeneghi per la malattia del padre.

[14] AABAVe, *Personale*, b. 83, fasc. 21, *Supplenza sostenuta dal s. Pietro Zandomeneghi alla vacante Cattedra di Scultura, 1850*. Da giugno a novembre del 1847 l'Ac-

mesi dell'anno a verificare lo stato di fatto dell'Accademia, dandone poi una relazione tutt'altro che positiva. In particolare per la scultura riscontrò due cose:

> Scuola di Scultura / Dirigente Pietro Zandomeneghi (supplente del padre ammalato) / di questa scuola non era dato di pronunciare giudizio né favorevole, ne avverso, perché, alla lettera, non c'era neppure uno scolaro[15].

E se scultori non ce n'erano, notò che durante le scuole di Elementi di figura e Statuaria

> gli alunni avviati alla pittura (perché scultori non ce n'erano) copiavano bassirilievi e statue della decadenza, […] gli esemplari fra tutti preferiti erano il Laocoonte, e l'Apollo di Belvedere, le due statue meno corrette, anzi, a dire meglio, le più viziose di tutta l'antichità[16]

Selvatico ribadirà più volte nei suoi scritti – *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti,* nella *Storia Estetico-Critica delle arti del disegno,* e nel *Progetto di Nuovo Statuto*, e successivamente nel *Purismo nella pittura* del 1859 – che gli allievi in Accademia dovevano studiare Fidia e le sculture del Quattrocento[17].

Nel maggio del 1850 accade il primo importante avvenimento,

---

cademia si chiede se Luigi Zandomeneghi possa o meno tornare a lavorare e se ci sia bisogno di sostituirlo.

[15] BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b. 15, fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici, Informazione sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali, e sui bisogni futuri della medesima.*

[16] *Ibid.* Il Segretario tornerà su questo argomento anche nel suo scritto P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno, ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; lezioni dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia, estetico-critica*, 2 voll., Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852-56, I, p. 162.

[17] Cfr. P. Selvatico, *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti. Discorso letto nella stessa il dì 11 settembre 1851, Atti della I.R: Accademia e del R. Istituto delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, tip. di Giuseppe Grimaldo 1851, p. 20; Id, *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno*, I, p. 162; *Del purismo nella pittura*, in Id, *Scritti d'arte*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. 1859. p. 152.

muore Luigi Zandomeneghi e di fatto si libera un posto d'insegnamento nel quale Selvatico spera di poter inserire il suo primo uomo di fiducia per così iniziare lo svecchiamento dell'Accademia.

Pietro Zandomeneghi che da anni sostituisce il padre alla cattedra si illude di poter subentrare al padre, ma quello che Selvatico aveva rilevato durante la sua supplenza alla scuola di scultura non era di fatto nulla di buono. È così che il 13 giugno 1850, a nemmeno un mese dalla morte di Zandomeneghi appare il primo Avviso di Concorso nella «Gazzetta Uffiziale di Venezia» per il posto di professore di scultura.

AVVISI DI CONCORSO
N. 13070 (1.ª pubb.)
Essendosi reso vacante presso la I. R. Accademia Veneta di belle arti il posto di Professore di Scultura, al quale va annesso l'annuo stipendio di austi. L. 3900, se ne apre il concorso fino a tutto il giorno 31 luglio prossimo.
I concorrenti presenteranno le loro petizioni alla Presidenza dell'Accademia suddetta, giustificando la loro età, la patria, la condizione. Ed in pari tempo dovranno: 1° dar prove d'aver condotte opere di tal merito da essere già salite in modo non contestabile a bella fama nella pubblica opinione; 2° offrire documenti di conoscere bene l'arte di fondere il bronzo, 3° assumere d'insegnare l'intaglio delle figure in legno a quelli che bramassero avviarsi a tale ramo d'arte.
Venezia, 10 giugno 1850[18].

Selvatico aveva già in mente il nome di Luigi Ferrari, ex allievo di Zandomeneghi, conosciuto in tutta Italia e all'estero. Il Segretario aveva sicuramente potuto apprezzare l'artista tramite conoscenze, articoli apparsi nei periodici e la rete di contatti di Paride Zajotti; egli stesso gli aveva dedicato una lunga recensione nel 1847 per *La Vergine* (fig. 1) nel prezioso periodico illustrato le «Gemme d'Arti Italiane»[19]. In questo articolo Selvatico riconosceva in Ferrari uno dei più grandi «ingegni privilegiati che Dio a quando a quando dona all'Italia perché Ella sappia che il genio dell'arte non può per essa morire», a suo giudizio di fatto Ferrari stava contribuendo «a dar vita ad una scultura più collegata co' tempi». Secondo il critico, Ferrari aveva studiato Canova, Thorvaldsen e Bartolini, cogliendo ciò che di buono i tre avevano saputo trasmettere, prendendo lo studio dell'antico da Canova, l'economia della linea e la semplicità dell'insieme da Thorvaldsen e l'essere

[18] *Avvisi di concorso*, «Gazzetta Uffiziale di Venezia», n. 156, 13 Giugno 1850.

[19] P. Selvatico, *La Vergine di L. Ferrari*, «Gemme d'Arti Italiane», 3, 1847, p. 101.

1. Luigi Ferrari, *La Vergine*, 1844-46, cappella di villa Cittadella-Vigodarzere, Saonara (Padova).

interprete delle idee e dei pensieri contemporanei da Bartolini. Oltre a ciò, Ferrari vi aveva aggiunto il sentimento cristiano ed era proprio la religione a portare le sue opere «a tanta altezza di sentimenti».[20]

Del resto con le opere degli inizi degli anni Quaranta Ferrari si stava allontanando da una produzione 'storico-antica', come quella di *Laocoonte* (Tav. 13), per arrivare alla scultura del vero, tratta dal presente. Dal 1844 Ferrari stava lavorando alla tomba per Antonio Galvani (fig. 2), scultura che si componeva di «due donzelle, le figlie del defunto, che colle gonne e gli abiti d'oggigiorno posano corone e lagrime sulla tomba adorata del genitore». La scelta della rappresentazione creò scalpore, due ragazze vestite con gli abiti di «oggigiorno» avevano preso il posto dei geni alati di canoviana memoria; la contemporaneità, la verità degli affetti era sbarcata ufficialmente in laguna[21].

Ferrari era dunque l'artista che più si accostava al sentire di Selvatico: *Malinconia*, *La Vergine* e in particolare la *Tomba Galvani*

[20] *Ibid.*

[21] Anche se i disegni di Eugenio Bosa e le incisioni di Cosroe Dusi che ritraggono i poveri veneziani e i mestieri risalgono rispettivamente alla seconda metà degli anni Venti e ai primi anni degli anni Trenta dell'Ottocento.

2. Luigi Ferrari, *Monumento ad Antonio Galvani: figure delle figlie*, 1845-50 ca., collezione privata.

erano pienamente comprese nel nuovo sentire che chiedeva alle opere «soggetti tolti dalla vita quotidiana». Pensiero questo che verrà ufficializzato da Selvatico nella sua famosa orazione *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*[22], testo letto nel 1850 durante la distribuzione dei premi in Accademia, primo discorso ufficiale del patavino in veste di Segretario.

Nel 1850 risposero all'«Avviso di concorso» per la cattedra di scultura gli artisti Innocenzo Fraccaroli, Luigi Ferrari, Pietro Zandomeneghi e in ritardo, e quindi escluso, anche Marco Casagrande[23].

[22] P. Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea – Discorso di Pietro Estense Selvatico segretario e professore di estetica nell'I.R. Accademia, Atti dell'Imp. Reg. Accademia in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 4 agosto 1850*, Venezia, tip. di Giuseppe Grimaldo 1850, pp. 7-34.

[23] Il termine di scadenza del concorso era il 10 giugno, mentre Casagrande, ricevuta in ritardo la notizia, inviò la sua domanda il 28 agosto 1850, cfr. AABAVe, *Personale*, 1841-60, b. 82, fasc. *Concorso scultura, Supplica di Marco Casagrande datata 28 agosto 1850*.

Ferrari, benché fosse il più giovane dei tre, era quello che aveva un maggior numero di «migliori opere eseguite ed esposte», ma soprattutto era l'unico che rispondeva ai parametri richiesti al 2° e 3° punto, ossia sapeva «bene l'arte di fondere il bronzo» e ne era prova – oltre alla collaborazione col padre per la fusione della *Pietà* dal modello di Antonio Canova e dei decori dell'altare maggiore della Basilica di S. Marco – il fatto che nel 1846 gli era stata commissionata la monumentale statua bronzea di *Marco Polo* (fig. 3). Poteva inoltre «insegnare l'intaglio delle figure in legno a quelli che bramassero avviarsi a tale ramo d'arte», in quanto Ferrari fin da piccolo aveva affiancato il padre Bartolomeo proprio in quest'arte, suo ramo di maggiore produzione[24]. Senza quindi alcun dubbio, come anche le certificazioni attestavano, Ferrari aveva tutte le caratteristiche richieste ed era lo scultore più al passo coi tempi.

3. Luigi Ferrari, Monumento a Marco Polo (disegno del progetto), Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia.

Per la nomina ufficiale si dovette attendere: Pietro Zandomeneghi rimase supplente fino al 12 febbraio 1851 e il 13 febbraio 1851 assurse alla cattedra Luigi Ferrari[25]. La nomina di Ferrari destò sorpresa e scatenò polemiche soprattutto da parte di Zandomeneghi, da sempre antagonista di Ferrari. L'ex supplente sentitosi defraudato inviò una supplica all'Imperatore, in cui sosteneva di avere ricevuto «lesioni del suo onore artistico»[26]. Lo scultore adduceva di avere prestato per numerosi anni servigi in Accademia come consigliere ordinario, di

[24] Cfr. AABAVe, *Personale*, 1841-60, b. 82, fasc. *Concorso scultura, Petizione di concorso al vacante posto di Professore di Scultura di Luigi Ferrari Socio d'Arte di questa Accademia con allegati A e B, datata Venezia, 28 Giugno 1850.*

[25] Luigi Ferrari nominato Professore provvisorio con decreto di S.E. Governatore Generale delle Provincie Lombardo Venete 2 febbraio 1851 N. 2034 e professore stabile con Sovrana Risoluzione 24 agosto 1851 comunicata con Decreto della Presidenza dell'I.R. Luogotenenza veneta 14 Settembre 1851 N. 4113.

[26] Cfr. il fascicolo contenuto in ASVe, *Presidenza di Luogotenenza* (1849-51), b. 55,

aver tenuto la supplenza dei corsi di elementi di figura, di aver sostituito per lunghi anni il padre alla cattedra di scultura e di aver vinto il concorso per il monumento a Tiziano, ma tutte queste argomentazioni furono confutate.

La supplica di Zandomeneghi tornò a suo discapito, tanto che Martelli, il rappresentante della Luogotenenza delle Provincie Venete a Venezia, commenta in un rapporto ufficiale: «Zandomeneghi né per l'elevatezza d'ingegno, né per gusto delicato e sicuro, né per perizia di scalpello, né per riconoscenza gareggiare possa col valentissimo scultore Ferrari»[27]

Il 2 giugno 1851 Selvatico scrive al Governo che

> la Scuola di scultura presso l'Accademia stessa va già risorgendo, ed è ormai frequentata da parecchi giovani, lieti di avere finalmente per guida un professore tanto distinto e di un merito così preclaro; che infine l'operosità, l'attitudine didattica, e lo zelo del Ferrari per i buoni allievi sono, come mi vien riferito, molto al disopra dell'ordinario[28]

I meriti di Ferrari vennero riconosciuti da Selvatico nel suo primo *Rapporto sull'andamento di questa I.R. Accademia durante l'anno 1850-51*:

> Scuola di Scultura. Da troppo poco tempo il Ferrari dirige i pochissimi e poco avanzati alunni che c'erano, perché si possa veder finora gran frutto del suo stupendo metodo d'istruire. Pare, anche né pochi mesi da che insegna, grandi ne furono i profitti, sicchè alcuni, che, quando egli cominciò la scuola, appena sapevano modellare mediocremente dalla testa, ora copiano intere statue con mirabile esattezza ed intelligenza. Fu per suo divisamento che un solo Concorso seguì in quest'anno nella sua Scuola. E ciò fece perché scorgendo educati su viziose massime gli allievi avvisò convenisse erudirli sulle giuste e vere prima che si cimentassero alla prova del Canova. Egli è poi sommamente amato, non solo dai suoi scolari ma da tutti quelli dello Stabilimento. Perché ad ognuno è generoso di savii consigli e tenta dirizzare su quella sapiente strada dello scelto

fasc. IV, 12, *Pietro Zandomeneghi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia*.

[27] ASVe, *Presidenza di Luogotenenza* (1849-51), b. 55, fasc. IV, 12, *Pietro Zandomeneghi, reclamo per non essere stato nominato professore di scultura nell'Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 2 giugno 1851*.

[28] *Ibid.*

vero che lo condusse a tanta altezza nell'arte. Piantò il suo studio entro all'Accademia, ove stà l'intera giornata lavorando in presenza de' giovani. Sicchè da questo continuo insegnamento è da ripromettersi in breve sommo vantaggio. Egli poi giovò sommamente anche la scuola del nudo, nelle settimane che vi fu direttore, perché valse, coll'esempio e col precetto, a togliere alcuni vizzi di segno che parecchi dei giovani aveano contratti[29].

Con la nomina di Ferrari a professore effettivo, Selvatico ebbe il suo primo uomo di fiducia all'interno del consiglio accademico; se infatti si leggono i documenti dell'Istituto e in particolare i Rapporti annuali sull'operato delle singole scuole e dei relativi insegnanti, pare che il Segretario non risparmiasse a nessuno critiche, ma lodava sempre Ferrari. Mentre quest'ultimo veniva eletto ad esempio «modello degli insegnanti»[30], dure critiche anche personali, venivano rivolte a docenti veterani come Federico Moja e Francesco Bagnara, titolari delle cattedre di prospettiva e paesaggio. Si tratta di giudizi severi che vanno intesi solo in rapporto al contesto più ampio del progetto di riforma della didattica delle arti che Selvatico aveva come obiettivo. Per il Segretario le cattedre di ornato e prospettiva dovevano essere le più scientifiche possibili per fornire le basi teoriche all'insegnamento dell'architettura, cattedra dalla quale sperava che il professore Francesco Lazzari, esponente di un neoclassicismo ormai attardato, si ritirasse quanto prima per essere sostituito magari dal promettente e giovane Camillo Boito[31]. Per contro a giudizio di Selvatico le cattedre di paesaggio, anatomia e incisione in futuro avrebbero dovuto essere soppresse: infatti riteneva l'incisione disciplina ormai superata, l'anatomia materia da ricompren-

---

[29] ASVe, *Presidenza di Luogotenenza* (1852-56), b. 212, fasc. *Accademia di Belle Arti, Venezia 31 ottobre 1851*.

[30] BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b. 15, fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici.*

[31] Anche la statuaria era una disciplina a supporto dell'Architettura: «Che cosa sia la statuaria, lo insegna il Selvatico a' suoi alunni, chiamandola il più splendido ed espressivo linguaggio dell'architettura quando le si assorelli a manifestarne gli alti concetti, e quando staccata dall'arte della sesta e sempre sdegnosa dalla fredda imitazione, onori la divinità, o ricordi agli avvenire le virtù, i meriti del sentimento e dell'ingegno dell'uomo», in G. Cittadella, *Pietro Selvatico nella scultura*, «Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», s. VI, 1, Venezia 1882-83, pp. 1405-69: 1405.

dere nell'insegnamento del nudo e il paesaggio argomento trascurabile perché poco affine al disegno, materia invece fondamentale[32].

Solo quattro dei maestri sono encomiati da Selvatico:

i prof.[ri] d'ornato [Callisto Zanotti], di Scultura [Ferrari], i quali tangono aperta la loro scuola per tutto il giorno, e sorvegliano ai loro discepoli continuamente e non nelle sole ore d'obbligo.
Merita pure somma lode il Prof.[e] Lipparini per le straordinarie prestazioni che dà agli allievi, portandosi più volte al giorno alle scuole a lui affidate e nei singoli studj degli allievi. È pure da encomiarsi per tale riguardo l'Aggiunto Sig.[r] Pompeo Molmenti che in tutte le ore del giorno, giova de'suoi consigli tutti quelli che a lui ricorrono[33].

Luigi Ferrari godeva dunque del sostegno incondizionato di Selvatico, in quanto indiscusso maestro nella scultura, insegnamento peraltro riguardo al quale Selvatico riteneva che non fossero necessarie mutazioni, mentre la pittura e il disegno si erano evoluti rispetto all'insegnamento delle botteghe medievali. Selvatico considerava la scultura radicata nei più tradizionali insegnamenti di bottega[34] e

[32] BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b. 5, *Le ragioni che mi persuadono alla soppressione futura di queste tre cattedre.*

[33] ASVe, *Presidenza di Luogotenenza* (1852-56), b. 212, fasc. *Accademia di Belle Arti, Venezia 31 ottobre 1851*. Da notare anche in questo caso che i duo migliori professori sono Callisto Zanotti e Luigi Ferrari, gli unici due eletti a questa data durante il suo segretariato.

[34] «È però da osservarsi, a proposito delta scultura odierna italiana, che se essa è tanto più innanzi della pittura, ciò avviene forse perché nel suo procedimento seguita, assai meno dell'arte sorella, le vie accademiche, e si svolge sempre nel campo della pratica. – E in effetto, quando un giovane sa un po' modellare in plastica, non rimane nell'atmosfera soffocante della scuola, ma si acconcia nello studio di un valente scalpello, e là comincia dal digrossarne i marmi, lavora da poi negli accessorii delle opere di lui, finché istrutto dal veder sempre il maestro a fare, apprende anch'egli le pratiche, e colle pratiche la facilità ad attuare la forma, unica strada per salire correttamente alle altezze dell'idea. – Ecco una prova di più che se i migliori pennelli avessero allogamenti grandiosi, per condurre i quali fosse lor necessario di adoperare mani secondarie che li aiutassero, sì formerebbero prestò altri artisti valenti, e tornerebbero quindi compiutamente inutili le ora dannose Accademie», in P. Selvatico, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le accademie artistiche*, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovich 1857, p. 56, nota 1.

Ferrari, esponente della quinta generazione della scuola dei Torretti[35] era degnissimo rappresentante di questa tradizione. Il marchese, dunque, si fidava ciecamente di Ferrari, tanto da farsi sempre sostituite da quest'ultimo durante i periodi d'assenza dall'Accademia[36].

Sappiamo quanta importanza Selvatico attribuisse al disegno, disciplina che doveva divenire sempre più centrale in tutti gli insegnamenti artistici[37]. Nel discorso *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti*, letto l'11 agosto 1851, egli espone al pubblico veneziano una sintesi delle proprie riforme sostanzialmente limitate al disegno elementare. In questo testo fondamentale, Selvatico non affronta direttamente le problematiche dell'insegnamento di scultura ma – pur senza dichiaratamente fare il nome di Luigi Ferrari – scrive:

del terzo che noverate con esultanza a concittadino, ammiraste più volte le stupende creazioni, sicchè nell'animo ne portate riverito ed amato il nome. E in quel nome già ravvisate quella forza sapiente che ad elevati concetti ispira il giovane entusiasmo; ravvisate novella prova del vegeto scalpello italiano che,

---

[35] Selvatico individua la soluzione della crisi in cui versa la formazione accademica nel ritorno al sistema medievale delle botteghe, delle corporazioni e soprattutto nell'identificazione tra arte e artigianato. Convinto che *Il prosperamento delle grandi arti del disegno vantaggia l'industria manifattrice* (in *Atti della I.R. Accademia e del R. Istituto delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, tip. di Giuseppe Grimaldo 1854), Selvatico matura quindi la convinzione che bisogna abolire l'elefantiaca macchina accademica, liberalizzare l'educazione artistica, riducendo quella statale ai soli corsi elementari di disegno, per reinvestire il denaro così risparmiato in opere d'arte pubbliche capaci di impiegare maestranze di varia provenienza, come avvenne nei cantieri medievali. Invece di finanziare un apparato di professori accademici incapaci (e soprattutto che non seguivano le sue direttive), lo Stato dovrebbe potenziare l'istruzione del disegno elementare ed elargire borse di studio, permettendo così ai talenti più promettenti di proseguire i propri studi nella bottega di qualche grande artista.

[36] AABAVe, *Personale*, 1841-60, b. 82, fasc. *Permessi d'assenza*, Venezia 17 agosto 1851.

[37] Cfr. P. Selvatico, *L'arte insegnata nelle accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti della Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852; Id, *Sull'insegnamento libero nelle arti del disegno surrogato alle accademie. Osservazioni di P. Selvatico*, Venezia, Tip. del Commercio 1858; Id., *Sugli ammaestramenti elementari del disegno opportuni agli agiati*, Padova, Prem. Stab. di Pietro Prosperini 1861.

tracciato ira all'arte un cammino meglio conforme ai tempi e alle idee più energicamente sentite dal cuore, dei tempi rivela il tipo, alle idee fa rispondenti le forme più correttamente dilette[38].

Quello che è importante in questo testo è che prende in considerazione i temi del nudo e del panneggio, anch'essi di interesse per il plastificatore. Queste direttive di Selvatico inducono ad alcune riflessioni: se il modello da imitare e copiare doveva avere sempre atteggiamenti «comuni del naturale», evidentemente i modelli statuari e in particolare quelli antichi presenti nella Gipsoteca dell'Accademia perdevano interesse. Di fatto proprio con il segretariato selvatichiano la gipsoteca veneziana venne a perdere importanza, tanto da non essere nemmeno menzionata nelle guide delle Gallerie. Ciò non toglie però che la Gipsoteca dell'Accademia rimase utile tuttavia ai fini didattici, perché per Selvatico i modelli fidiaci e le opere del Quattrocento sono – come si è detto – di fondamentale importanza (Tav. 14)[39].

Nel suo scritto del 1852, *Storia Estetico-Critica delle arti del disegno*, Selvatico si rivolge direttamente agli scultori, chiarendo meglio quali sono le accortezze delle quali tener conto:

voi consacrati alla plastica, ponete ferma nell'animo la ricordanza che la statua non deve né illudere gli occhi colla minuta imitazione del vero materiale, né correre a fantasie che del vero spirituale non destino il sentimento ma produrre quasi l'apoteosi di quanto vi'ha di più grande e di più nobile nella verità la espressione della virtù e dell'affetto. Perciò imparate nei greci marmi la squisita acconcezza della forma, il decoro, la scienza profonda del tipo; in quelli del quattrocento cercate la mansuetudine l'annegazione cristiana la semplicità parca, la grazia pudica dei lineamenti e vigoreggiati da queste meditazioni guardate al vero sempre ed intensamente, e invece del modello oscillante per le fatiche della immobilità invece degli accidenti della pelle, invece dell'artificio

[38] Selvatico, *Sulle riforme*, p. 20.

[39] A questo proposito si vedano i soggetti dei temi dei concorsi di fine anno: «Un pezzo del fregio interno del Partenone» per il corso di Statuaria nel 1852; «Il fiume Elliso e lo Spinaro» per il concorso di statuaria «per la copia dal gruppo» sia per i disegnatori che per gli scultori nel 1854. Per il corso di Statuaria, il concorso di copia dal busto in disegno Selvatico ogni anno a partire dal 1850 assegnerà come soggetto: «Copia del Busto in marmo del Vittoria» Questi soggetti si differenziano da quelli dei decenni precedenti a cui però si affiancano i consueti: *Ercole Farnese*, l'*Adone* vaticano, l'*Idolo*, il *Colosso di Monte Cavallo* ecc.

anatomico, ajuto all'arte, ma scopo non mai, troverete l'intima parola del cuore e saprete collo scalpello manifestarla[40].

Nella bozza di modifica dello Statuto accademico, che verrà approvata nel 1852, Selvatico affrontata il ruolo che avrebbe assunto la Sala dei Gessi:

54. Gli alunni abili a ben mettere in insieme un disegno dal rilievo, passano in questa sala, onde esercitarsi sulle migliori plastiche della scultura greca e del quattrocento italiano di cui la sala deve essere formata. Vi saranno dal poi plastiche di bassorilievi Greci e del rinascimento, e buoni modelli di animali.
55. Il Prof.re di Elementi ed il prof. Aggiunto, assistono a questa scuola che ha luogo solo tre volte per settimana.
56. Nella stessa Sala vi saranno selezionate ottime incisioni a mezza macchia del 300 e del 400 italiano, sulle quali si eserciteranno di frequente i giovani, per apprendervi purezza e semplicità di segno, i migliori sistemi del piegare, e le massime fondamentali della composizione[41].

E di come doveva essere organizzato l'insegnamento di scultura:

72. Quelli che intendono consacrarsi alla scultura, devono saper bene disegnare dal modello vivo, ed aver appreso lo studio dell'ornato architettonico con profitto, non potendo lo scultore essere digiuno di quella parte di architettura ornamentale necessaria ai monumenti figurati.
73. A tal fine il Prof. di architettura darà ad essi in un tempo da destinarsi, un corso di architettura speciale ai monumenti funebri ed onorari, su stati differenti[42].

---

[40] Selvatico, *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno*, p. 39.

[41] BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b. 15, fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici*, cc. *Progetto di nuovo statuto.*

[42] Su questo punto Selvatico afferma: «E un'altra cosa bramerei fosse insegnata agli scultori nella loro giovinezza, cioè l'architettura propria ai monumenti sepolcrali ed onorarii. – È uno sconforto il vederne molti anche fra gli abilissimi, inventare una statua con ingegno senza saperla circondare di linee architettoniche degne. – Pare fino che non sappiano come la scultura non sia se non un linguaggio inteso a rendere più evidente e più bella l'architettura. Molti come se ne spacciano? Si tosto che vien loro allogata) un'opera, corrono da un architetto a farsi disegnare il concetto architettonico, e quindi ne escono spesso dissonanze gravi di concetto, scatenamenti di linee, o

74. Il Prof.re istruisce gli alunni
   1° Nel modo di modellare in plastica busti, estremità, statue intere, bassirilievi prendendo prima a modelli le statue greche dell'epoca fidiaca, poi il vero.
   2° Nel modo di comporre più accomodato così alle statue che ai bassirilievi.
   3° Nella pratica di scolpire il marmo.
   4° Nello intaglio in legno
75. lo studio dal modello in speciale a questa scuola si fa in ore diverse dalle assegnate al Nudo della scuola di Pittura.
76. La creta, il marmo e il legno necessari alla istruzione degli alunni sono provveduti dall'Accademia[43].

Insieme alla *Storia estetico-critica del disegno*, numerosi spunti che permettono di definire meglio il pensiero di Selvatico vengono da questi passi dello *Statuto*. I modelli del Trecento e Quattrocento non stanno a sé, ma insieme a quelli antichi, che però vengono selezionati rispetto al passato a favore esclusivamente di quello fidiaco. Gino Cittadella, consigliere accademico e amico del Segretario – nella sua memoria letta all'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia nel 1883, *Pietro Selvatico nella scultura* – sottolinea quanta importanza il patavino desse alle opere di Fidia conservate in Accademia:

Né cessa il Selvatico di raccomandare agli allievi dell'Accademia veneziana lo studio delle plastiche colà possedute; plastiche degli insigni avanzi della scuola fidiaca, la quale raggiunse una invidiabile altezza nelle colossali figure dei due frontoni del gran tempio. Modelli i così fatti, è vero, della sola forma materiale, a cui soltanto miravano i Greci, ma che estrinsecata da Fidia presenta tale una

goffe composizioni. A questo sarebbe facile il rimediare nelle Accademie, obbligando i giovani scultori a studiare, nella scuola d'architettura, un corso speciale sui modi d'architettare le tombe e i monumenti onorarii di vario stile. / Questi miglioramenti non sono per certo difficili ad attuarsi, perché sento gli abili professori preposti a parecchie delle pubbliche scuole di scultura, raccomandarli con ferma caldezza ai loro allievi, e adoperarsi perché li mettano in pratica»; in nota poi riporta «Sono fra questi Luigi Ferrari e Vincenzo Vela, ambidue gloria invidiata d'Italia, e non già solo scultori valentissimi, ma artisti compiuti, nel più largo significato della parola», in Selvatico, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno*, p. 57, n. 2.

[43] BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b. 15, fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici*, cc. *Progetto di nuovo statuto.*

bellezza, tale una vita con apparenza di moto in ogni sua fibra, che la verità viva del corpo ajuta ad esprimere la più astrusa dello spirito: indizio che l'arte si perfeziona dall'accordo fra la forma e il pensiero. – È bello seguire l'autore nelle acute indagini con che scopre, a così dire, il secreto dell'arte fidiaca in queste opere partenonie; bello seguirlo allorché vede questa poesia della materia nel torso dell'Ilisso, e vi ammira l'arte nemica dell'artifico perché vi trionfi la natura e la vita[44].

Dunque l'antico fidiaco, il Trecento, il Quattrocento e il Cinquecento convivono con il modello vero contemporaneo, «lo studio del vero, studio lungo e paziente sulle parti, che costituiscono il tipo di ciascheduna delle fra le passioni»[45].

L'intraprendente Ferrari, ad un anno di distanza dal suo incarico ufficiale, inviò a Selvatico una proposta di riforma per l'insegnamento del nudo per scultori e pittori. A seguito di questa proposta i due interagiranno per apportare alcune novità a quell'insegnamento. Il 6 novembre 1852 Ferrari consiglia «la modificazione al paragrafo dello Statuto che alla Scuola del Nudo si riferisce», auspicando due orari separati per lo studio del nudo per i pittori e per gli scultori in ragione delle rispettive diverse esigenze. Ferrari chiede infatti che agli scultori venga data la possibilità di spostarsi attorno al modello in posa così da ammirarlo da ogni lato e poterlo studiare con diversi punti luce. La frequenza promiscua di scultori e pittori alle lezioni di nudo era sempre stata a vantaggio di questi ultimi, il modello era immobile, illuminato da un solo punto di vista, lo studente non poteva spostarsi dalla sua postazione e i posti a sedere vicino al modello erano sempre riservati ai pittori mentre gli scultori erano relegati nelle seconde file[46]. La proposta di Ferrari venne discussa davanti a tutto il collegio insegnanti composto da Bernardino Trevisini, Michelangelo Grigoletti, Francesco Lazzari, Callisto Zanotti, Antonio Costa, Francesco Bagnara, Federico Moja, Pompeo Molmenti, Pietro Rota e lo stesso Ferrari:

Tutti gli intervenuti ad unanimità convennero, essere di somma importanza che tale separazione avvenga a doversi da essa ripromettere il massimo vantaggio pegli allievi; il che già venne provato nei pregevoli saggi di scultura del

---

[44] Cittadella, *Pietro Selvatico nella scultura*, pp. 1426-7.

[45] *Ibid.*, p. 1439.

[46] AABAVe, *Scuole*, b. 78, fasc. 7.8: «Nudo separato per la scuola di scultura e modello vestito», 6 novembre 1852.

decorso anno scolastico, i quali erano stati condotti dagli allievi sopra un modello appositamente destinato per essi. / Aggiunge a tal proposito il Professore Trevisini aver udito più volte il fu Professore Zandomeneghi lamentare il sistema di tener uniti pittori e scultori nello studio del nudo, giacché per tal via pochissimo, al dir suo, ne era il vantaggio di quest'ultimi. Il ff. di Presidente conferma quanto espose il Trevisini, dicendo che il predetto valentissimo Prof.e Zandomeneghi più volte gli aveva dimostrato di quanto beneficio sarebbe pegli scultori l'avere il modello approssimativamente disposto per essi[47].

L'I.R. Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione approvò con «Decreto 24 p.p. Gennaio N. 12923» la modificazione allo Statuto[48].

Qualche anno dopo, il 15 ottobre 1855, è Selvatico che invia a Ferrari alcune proposte per migliorare il profitto degli studenti di scultura, relative, come da sua sensibilità, alla centralità del disegno. Ferrari rispose evidenziando che, l'insegnamento doveva essere mirato al caso degli scultori e che nel disegno non si potevano richiedere gli stessi risultati da pittori e scultori.

Il patavino propose come punto iniziale che prima di passare alla classe di Statuaria ogni alunno doveva avere ottenuto almeno un *Accessit* al corso di Elementi di figura, poiché il disegno deve essere «fondamento di ogni disciplina legata al Bello visibile»[49]. Ferrari a questa indicazione risponde:

sarebbe mio avviso che lo studio elementare di disegno pegli scultori consistesse nell'apprendere bene la difficile scienza dell'insieme disegnando dapprima a semplice contorno, in seguito a mezza macchia, che è quanto basta per perché giungano a determinare con sicurezza l'andamento delle interne parti della figura che si sono messi a copiare

Superfluo dunque che l'alunno iscritto per la scultura debba addirittura ricevere un *accessit* per passare alla classe successiva ma:

proporei sommessamente che fosse demandato ad una Commissione l'esame dei disegni tutti condotti dall'alunno nella scuola di elementi, e conseguen-

---

[47] AABAVe, *Scuole*, b. 78, fasc. 7.8: «Nudo separato per la scuola di scultura e modello vestito», seduta del 13 novembre 1852.

[48] AABAVe, *Scuole*, b. 78, fasc. 7.8 «Nudo separato per la scuola di scultura e modello vestito», 26 febbraio 1843.

[49] AABAVe, *Atti d'ufficio 1841-1860, Rubrica scuole*, b. 78, 15 ottobre 1855.

temente il giudizio se egli abbia, o no, imparata questa parte elementare di disegno, e se possa, o meno, avere passaggio alla scuola di scultura.

Al secondo punto Selvatico indica a Ferrari di impartire ai suoi allievi, durante la modellazione del vero, anche lezioni di disegno dal vero; proposta alla quale Ferrari risponde affermativamente in quanto già in uso durante le sue lezioni.

Il terzo punto si presenta più arduo: il segretario avanza l'idea che ai concorsi per la plastica siano ammessi solamente gli allievi di scultura che avessero ottenuto almeno un premio o un *Accessit* nel disegno del nudo, dimostrando cosi «la abilità loro a ritrarre il vero colla matita». Ferrari risponde che «è assai difficile si compia da essi un disegno con tutto quel garbo, quella bene intesa degradazione di chiaroscuro che si domanda ai pittori nei concorsi del nudo», se si chiedesse questo risultato, gli scultori dovrebbero dedicare moltissimo tempo al disegno a discapito dell'esercizio scultoreo. Il professore pertanto consigliava:

che in avvenire nessuno alunno scultore possa essere ammesso al concorso di invenzione se prima non presenta alla Commissione, istituita per giudicare appunto dell'ammissibilità ai concorsi degli alunni che intendano cimentarvisi, un nudo bene disegnato a mezza macchia, ed alcune quattro composizioni disegnate delle quali due sieno per bassorilievo, le altre per gruppo, di tutto tondo. Questa misura a parer mio sarebbe afficace a mantenere vivo nell'alunno il bisogno di disegnare, e non gli impedirebbe di dedicarsi in pari tempo allo studio della plastica, indispensabile tanto allo scultore, quanto riesce al pittore quello della matita.

Ferrari, a sua volta consapevole dell'importanza del disegno cerca una mediazione rispetto ai severi propositi di Selvatico. Per il maestro il nuovo assetto dei corsi accademici dev'essere quello che prevede per la scultura e la pittura corsi non più promiscui ma distinti. Essendo le due discipline diverse, ma necessitando entrambe delle basi di architettura, elementi di figura e nudo, si dovranno differenziare gli insegnamenti dei corsi elementari di ognuna delle due.

In uno degli ultimi rapporti che Selvatico spedì a Vienna sull'andamento delle diverse scuole accademiche, definirà così Ferrari:

Il Prof. di Scultura – Sig. Luigi Ferrari – Modello degli insegnanti, e pel valore artistico, che gli guadagnò meritatamente tanta fama, e pel modo egregio col quale guida la istruzione, e per l'affettuosa premura che pone a suoi allievi, da lui guardati come suo figli. Ha copiosa cultura intellettuale e scrive con

elegante proprietà, ha parola facile persuadente, logica, mano memorabile nella plastica, e quella insigne qualità di lavorar sempre dinanzi ai suoi alunni, quando gli altri invece si chiudono nello studio, per non lasciarsi vedere al lavoro. Carattere impetuoso ma franco, generosa indole, animo inclinato sempre al bene, uomo veramente raro[50].

E il 17 giugno 1857:

Scuola di Scultura. Anche questa Scuola trovai florida e ben avviata, come prima ch'io abbandonassi Venezia. Parecchi alunni vi impresero lavori di molta importanza, e mercè le assidue ed utili cure del professore li portano innanzi con vera perizia. Li alunni Pasato, Trombetti, Donegani, fra gli altri, si adoperano intorno a plastiche grandi al vero, e promettono di darci fatiche degne di molte lodi[51].

Questo apprezzamento, le lodi più volte espresse sull'operato di Ferrari e gli ottimi risultati dati dai suoi allievi, fanno ritenere che Selvatico abbia accettato le proposte di Ferrari per le modifiche sullo studio del disegno da parte degli scultori e che la stima nei confronti del veneziano sia rimasta inalterata. Anche nei più travagliati anni successivi, quando il Segretario decise di allontanarsi dall'Accademia e poi di dimettersi (1856-59), si fece sostituire dallo scultore; il patavino aveva visto giusto, infatti qualche anno più tardi Ferrari ricoprì l'incarico di Direttore (1880-87)[52] e poi quello di Presidente (1888-91)[53] dell'Accademia.

Elena Catra

[50] Il documento è databile al 1857. BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b. 15, fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici.*

[51] ASVe, *Imperial Regia Luogotenenza* (1857-61), b. 962, fasc. *Accademia Di Belle Arti*, 14/16 *Oggetto: Rapporto sull'andamento dell'Accademia di Belle arti e rimarchi a carico del prof. di pittura Blaas.*

[52] AABAVe, *Personale*, b. 81, fasc. IV 1/1, *Nomine professori e impiegati accademici 1845-1879*, fasc. *Luigi Ferrari*.

[53] AABAVe, IV 1/11 *Personale*, post 1878 (ancora da riordinare, non inventariata).

La scuola di pittura nel progetto di riforma di Pietro Selvatico

Tutt'altro clima si respira a proposito della Scuola di Pittura, per la quale Selvatico non individua un interlocutore in grado di interpretare i suoi disegni di riforma, al pari di Ferrari per la scultura.

Le valutazioni di Selvatico riguardo al grado di preparazione degli studenti che frequentavano la Scuola di Pittura sono molto negative.

Nel suo rapporto del 1850, citato in precedenza, egli scrive che l'esercizio fatto dagli studenti avviati allo studio della pittura nella sala dei gessi era di copiare da bassorilievi e da statue del periodo della decadenza, soprattutto il *Laocoonte* e l'*Apollo del Belvedere*, statue poco corrette anzi le più viziose di tutta l'antichità. I disegni degli studenti esaminati da Selvatico rivelano poca cura del contorno e nessuna cura dei piani prospettici; solamente una diligenza minuziosa nei dettagli, tanto che gli studenti perdevano settimane a fare «bei tratti a mandorla con lapis contè»[54] senza praticare alcun esercizio di memoria, e nessun esercizio dal vero. Egli continua affermando che i disegni dal nudo erano «condotti con accuratezza ma senza intelligenza di piani, senza fermezza di segno», e manifestavano «gravissime carenze in prospettiva in quanto non era mai stata insegnata loro la geometria descrittiva»[55]. Ad esempio, a giudizio di Selvatico, il professore Moja

conosce la prospettiva solo per pratica, e non col fondamento della Geometria descrittiva, senza il quale è ben difficile che il maestro possa additare le vie più brevi, e dimostrarle colla conveniente chiarezza. E infatti l'oscurità è il difetto che i giovani lamentano nel modo di istruire del Moja, sicché molti d'essi, anche ingegnosi, escono dalla scuola con ben poche cognizioni, e dopo breve tempo sin quelle poche dimenticano, tanto sono superficiali[56].

Alla luce di quanto ha potuto verificare, Selvatico sostiene che per avere artisti valenti bisogna assolutamente incrementare e modificare la pratica del disegno fin dai corsi elementari affinché gli studenti[57]:

---

[54] Selvatico si riferisce alla matita realizzata con polvere di grafite mista a polvere di creta.

[55] BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b.15, fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme da riportarsi agli Statuti Accademici*, cc. Sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali e sui bisogni futuri della medesima.

[56] *Ibid*.

[57] BCPd, *Carte Pietro Selvatico Estense*, b. 15, fasc. *Rapporti presidiali sulle riforme*

1. «Avessero la mano bene esercitata a riprodurre facilmente ogni corpo».
2. «Che l'occhio fosse avezzato fin dal principio a ridurre in figure geometriche semplici ogni oggetto che imprendeva a ritrarre».
3. «Che l'uno e l'altra si abituassero al ricopiare piuttosto sopra corpi solidi che non sulle rappresentazioni di questi, fatte a matita o incise, perché copiando da solidi, ognuno può manifestare libera la propria individualità, senza essere forzato ad imitare le maniere dell'esemplare inciso e disegnato».
4. «Che non è probabile che uno riesca artista valente, se non tiene esercitata la memoria in modo da poter ricordare ogni cosa imparata».

Anche gli esercizi di composizione della maggior parte degli allievi risultano di scarsa qualità, tanto da convincere Selvatico che le evidenti carenze tecniche riscontrate nei lavori degli allievi debbano essere attribuite al prof. Lipparini che «della stessa composizione era ignorantissimo». Le poche composizioni eseguite dagli studenti risultavano infatti

teatrali nelle movenze e nella distribuzione a dimostrazione della povertà della odierna arte italiana, i loro schizzi erano sgorbi indegni di un istituto d'arte. [...] Per il nudo dipinto gli studenti si conformano alle cattive tecniche del colore usate dal professor Lipparini. Tutti Dipingono il nudo con le stesse tinte a dimostrazione di non conoscere la tecnica del chiaroscuro.[58]

---

da riportarsi agli Statuti Accademici, cc. Sullo stato in cui fu trovata dal sottoscritto l'Accademia sul cominciare del 1850, sulle sue condizioni attuali e sui bisogni futuri della medesima.

[58] *Ibid.* Selvatico spiega in modo esemplare quale fosse il modo corretto di apprendere ed applicare la tecnica del chiaroscuro nei suoi *Scritti d'Arte* pubblicati nel 1859 da cui è estrapolato questo passaggio: «Molti artisti speravano di dare forza alle loro opere usando il nero per ombrare senza nessuna trasparenza tanto che tinte dell'ombra si manifestano più gagliarde di quello che in natura non sieno; perciò molte tinte delle parti ombrate compariscono pesanti e color di noce; perciò e teste ed intere figure, paiono sporcate per metà di nero, anziché tondeggianti come le vere. Il popolo vedendo quel tanto nero nelle guancie, sotto gli occhi e sotto il naso d'una testa, domanda, nel suo ignorante linguaggio, perché quell'uomo abbia gli occhi così ammaccati, perché mezzo del suo volto sia colore del cioccolatte, imperocché s'avvede come nell'ombre prodotte sul vero, specialmente dalla luce del giorno, non vi sia mai né la nerezza né la opacità, che viene ora prodigata in certe pitture» (P. Selvatico, *Del*

Nasce in lui la consapevolezza che apprendere correttamente la tecnica del chiaroscuro all'interno delle aule illuminate artificialmente sia impossibile. Da qui la decisione di chiudere durante l'inverno le scuole serali del nudo e portare gli studenti fuori dalle aule per svolgere le loro esercitazioni alla luce naturale del giorno in modo da studiare le variazioni della luce e dei colori.

Ugualmente per quanto riguarda lo studio dal modello vivo, Selvatico rileva che veniva praticato su pose eccessivamente artificiose, molto lontane dal vero e che era invece da ricondurre a posizioni più semplici e naturali, come pure lo studio del panneggio che per risultare veritiero doveva essere fatto sul modello vivo invece che sul fantoccio.

Il discorso tenuto da Selvatico in Accademia nel 1851[59], in occasione della distribuzione dei premi, riassume quello che lui aveva proposto al Consiglio Accademico e che gli era stato concesso di sperimentare fino a quel momento:

1. l'inserimento nella didattica degli esercizi di memoria nella scuola di pittura e di ornamenti, dopo aver sperimentato l'efficacia di questo esercizio su sei studenti della scuola di pittura che posti a disegnare a memoria avevano raggiunto buoni risultati (primo tra tutti Antonio Rotta).
2. l'abolizione delle scuole serali del nudo come attesta il documento datato 30 settembre 1850 in cui la luogotenenza apprezza questa scelta anche perché rappresenta un risparmio economico non indifferente[60].
3. la sostituzione di modelli veri a manichini
4. lo studio del panneggio su modelli vivi.

Nel dispaccio ministeriale datato 30 maggio 1852, la Luogotenenza autorizza Selvatico a mettere in pratica in via d'esperimento le riforme contenute nel suo progetto «col saggio scopo di fissare perennemente quelle che fossero meglio riuscite»[61], dimostrando l'intenzione del

chiaroscuro nella pittura, in *Scritti d'arte di Pietro Selvatico*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. 1859, pp. 195-6).

[59] P. Selvatico, *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti. Discorso letto nella stessa il dì 11 settembre 1851*, in *Atti della I.R: Accademia e del R. Istituto delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, tip. di Giuseppe Grimaldo 1851, pp. 7-24.

[60] ASVe, *I.R. Luogotenenza* (1852-56), b. 312, fasc. XVIII 1/4.

[61] *Ibid.*

Ministro dell'Istruzione di cambiare il regolamento interno dell'Accademia.

Gli studenti della scuola di pittura perciò secondo le riforme proposte da Selvatico devono:

1. Frequentare la Scuola di Nudo dove vengono istruiti a disegnare e a dipingere sia l'uomo nudo, sia l'uomo con costumi del Medio Evo per studiare il panneggio per le composizioni storiche e di genere.

La scuola di pittura viene perciò fornita di modelli che devono essere «belli e di proporzioni possenti», di armi e costumi e suppellettili che possono servire al pittore storico. Per questo tipo di composizioni vengono fornite agli studenti anche incisioni riproducenti costumi di popoli dell'antichità. La scuola è dotata anche di scheletri snodati così gli studenti possono costantemente esercitarsi sia sul disegno dal vivo che sul disegno dello scheletro osseo avviando uno studio comparato tra i due modelli nella stessa posa.

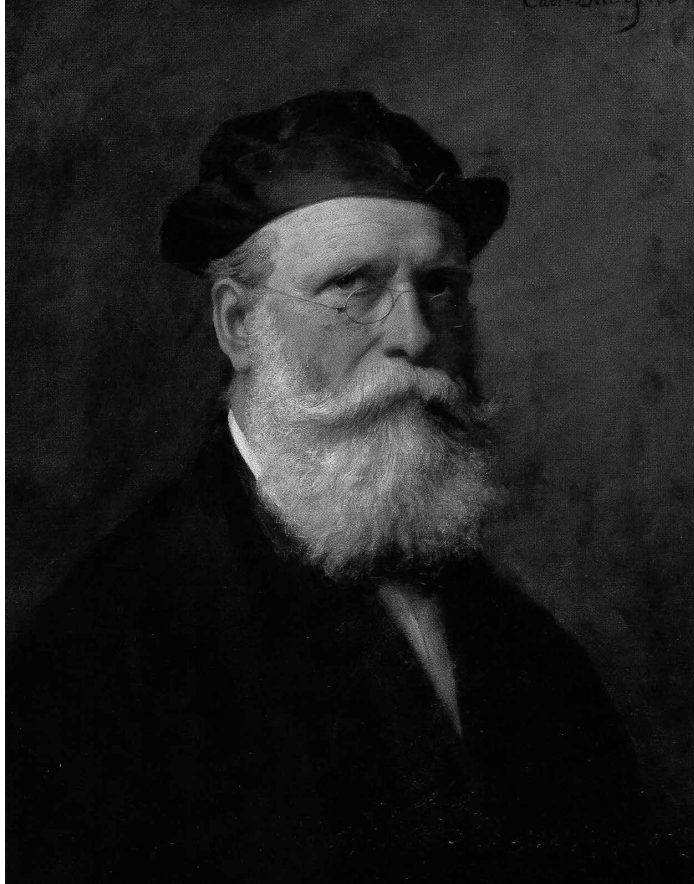
2. Eseguire prove di composizione e di colorito solamente se sanno disegnare benissimo e i disegni ombreggiati devono essere realizzati sempre con lapis «piombino e non con carbone o lapis francese, che portano alla negligenza».
3. Copiare dai dipinti presenti in Galleria scelti dal professore.

Gli studenti devono essere portati a copiare nelle gallerie quello che il professore ritiene più opportuno, il professore tiene lezioni orali su opere antiche e moderne dimostrando loro le teorie e le norme del buon comporre e si adopera a insegnare la tecnica della pittura ad olio e a fresco attraverso esperimenti e confronti. Per agevolare meglio il progresso dei suoi alunni, il professore stesso fa delle dimostrazioni.

Infine nel 1854 viene stabilito che per poter accedere alla Scuola del Nudo bisognava aver passato sia un esame di anatomia sia un esame di prospettiva.

Nel 1856, in seguito alla morte di Ludovico Lipparini, la cattedra di pittura viene assegnata all'austriaco Carl Blaas (fig. 1), già docente di pittura presso l'Accademia di Vienna, che oserà criticare l'efficacia delle riforme introdotte da Selvatico provocando le dimissioni di quest'ultimo da segretario e da docente d'estetica dell'Accademia.

All'inizio Selvatico è molto contento dell'arrivo di Blaas come attesta una lettera datata 29 novembre 1856 indirizzata al «Chiarissimo professore», dove gli esprime la sua stima ma allo stesso tempo mette

1. Carl Blaas, Autoritratto, 1884, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

le mani avanti e lo avverte delle riforme che erano già state effettuate pregandolo di rispettarle come avevano fatto tutti gli altri docenti prima di lui:

> Ella è nominata per diffondere ai suoi allievi le buone massime e quel giustamente rinomato suo ingegno a rafforzarle e a far sì che si adoperi fervidamente a voler continuare le misure proposte senza però intendere con ciò di impedire che sia fatto luogo in casi però eccezionali ad alcune modificazioni. Rispetto poi a quelli alunni che vogliono cimentarsi nella composizione, mi farà gratissimo s'ella vorrà esercitarli sopra soggetti Biblici [...]. Porto certezza che in questi esercizi i giovani avranno il maggior profitto possibile avendo a precettore chi seppe dare tanti saggi insigni di composizione storica[62].

Invece Blaas, abituato a Vienna a decidere autonomamente su come istruire i suoi studenti e su come gestire la sua scuola, non si adegua alle regole di Selvatico e approfittando della sua assenza (da febbraio a

[62] AABAVe, *Personale*, b. 81, fasc. IV 1/1, *Nomine professori e impiegati accademici 1845-1879*, fasc. *Carlo Blaas*; ASVe, *Fondo Luogotenenza* (1852-56), b. 313, fasc. XVIII 4/26.

maggio 1857) chiede di riaprire la Scuola serale di Nudo, perché riteneva che gli studenti avessero bisogno di più ore di esercizio[63]. Blaas riferisce che la copia dal modello vivo poteva durare solamente due ore e quindi gli studenti dovevano interrompere l'esercizio e riprenderlo solamente la lezione successiva. Il consiglio accademico chiede al governo di esprimersi al riguardo e il 25 marzo Blaas riceve l'autorizzazione ad utilizzare per il nudo le due ore serali di composizione che dovevano essere tenute da Selvatico che era assente[64].

Al suo rientro Selvatico viene informato dal consiglio accademico dell'accaduto spiegando che più volte Blaas era stato richiamato a rispettare le regole ma si era sempre rifiutato di obbedire.

Selvatico compila la sua relazione su come ha trovato le scuole e riguardo a quella di pittura inserisce un fascicolo riservato dove demolisce l'operato di Blaas chiedendo al governo di intervenire al più presto perché «ormai nella scuola di pittura regna l'anarchia»[65]. Le accuse di Selvatico nei confronti di Blaas possono essere riassunte in dieci punti:

1. Il professor Blaas manca di metodo e di disciplina, fa copiare *il Pugilatore* di Canova invece delle statue antiche o quattrocentesche.
2. I disegni dal nudo eseguiti dai suoi studenti si presentano come una «battaglia di maniere, alcuni sono finiti, altri abbozzati, altri a mezza macchia, la maggior parte dipinti alla pittoresca» a dimostrazione della totale libertà di azione permessa agli studenti.
3. Blaas non corregge i disegni, ci sono fogli senza alcun segno da parte dell'insegnante il che vuol dire che o non li corregge proprio o lo fa a voce mentre dovrebbe scrivere le correzioni a margine del disegno, unico metodo costruttivo per lo studente.
4. Usa fogli troppo grandi per le copie dal nudo e troppo piccoli per la copia delle pieghe.
5. Egli fa portare i disegni a casa dagli studenti invece di lasciarli in Accademia.
6. Non fa studiare le plastiche tratte dalle preparazioni anatomiche.
7. Non porta più gli studenti a copiare in Galleria.
8. Le composizioni dei suoi allievi sono «un disperato furiare di linee, artificiose, manieristiche».

[63] ASVe, *I.R. Luogotenenza* (1857-61), b. 959, fasc. XXXVII 7/8.

[64] *Ibidem.*

[65] ASVe , *I.R. Luogotenenza* (1857-61), b. 962, ins. XXXVII 14/16.

9. Il professor Blaas non sa insegnare il chiaroscuro, fa eseguire degli abbozzi trascuratissimi quasi neri tanto che quando gli studenti iniziano con la velatura, i piani sottostanti spariscono. Il colore, su una preparazione così scura, rende questi esercizi «indigesti imbratti».
10. Il professor Blaas si assenta per lunghi periodi durante l’anno scolastico abbandonando gli studenti proprio nel momento in cui devono preparare i concorsi.[66].

Sono accuse pesanti per un docente che aveva già dato prova della sua capacità d’insegnamento presso l’Accademia di Vienna e che nel 1856 aveva presentato al concorso per la cattedra di pittura dell’Accademia veneziana un curriculum di tutto rispetto; questo emerge da un elenco densissimo di opere eseguite tra il 1837 e il 1856 a dimostrazione della qualità della sua tecnica in disegno, in affresco e nella pittura ad olio.

Scorrendo i titoli delle opere che compaiono nell’elenco ci si accorge che esse spaziano da soggetti storici a soggetti sacri ed anche alcune opere di genere tanto care a Selvatico eseguite per committenti di tutta Europa ed anche oltreoceano[67] (Tav. 12 e fig. 2).

Il 28 maggio 1857 arriva la risposta dal governo che, impensierito dalla possibilità di ribellioni all’interno dell’Accademia, dà ragione a Selvatico per la maggior parte delle sue osservazioni, ribadendo però che in definitiva spetta al professore, secondo lo statuto vigente, la

---

[66] Sono numerosi effettivamente i permessi di assenza concessi a Blaas dal Consiglio accademico documentati nell’ Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti di Venezia dove si legge che quando Blaas si assenta è sempre Pompeo Molmenti a sostituirlo. AABAVe, *Personale*, fasc IV, *Supplenze e cattedre, Supplenza di P. Blaas*, b.152, fasc. 82.

[67] Il *curriculm* presentato da Blaas inizia con le opere realizzate a Roma tra il 1837 e il 1852 di soggetto sacro tra cui *Il miracolo delle rose di S. Elisabetta*, eseguita nel 1839 ed acquistata dal principe Metternich per la sua galleria privata e la *Santa Caterina trasportata dagli angeli sul monte Sinai*, grazie alle quali Blaas ottiene la cattedra di pittura dell’Accademia di Vienna. Seguono le opere realizzate a Vienna tra il 1852 e il 1855 come gli affreschi per la Chiesa di Fòt in Ungheria, gli affreschi per la Chiesa di Altlechenfelder, e l’opera *Carlomagno visita un asilo infantile* premiata all’Esposizione Universale di Parigi del 1855. AABAVe, *Personale*, b. 81, fasc. IV 1/1, *Nomine professori e impiegati accademici 1845-1879*, fasc. *Carlo Blaas*; ASVe, *Fondo Luogotenenza*, b. 313 (1852-56), fasc. XVIII 4/26.

2. Carl Blaas, *Carlo Magno visita un asilo infantile*, 1855, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

gestione della sua scuola e decidere quale fosse la metodologia più idonea per il progresso dei suoi studenti[68]. Poco tempo dopo un'altra trasgressione da parte del professore che ha fatto passare alcuni studenti alla scuola del nudo senza rispettare quanto era già stato stabilito nel 1853, manda Selvatico su tutte le furie tanto da chiedere in un'altra lettera datata 17 giugno 1857 le dimissioni del docente[69].

La mancata considerazione delle sue richieste da parte del governo asburgico getta Selvatico nella più profonda delusione, nella più amara consapevolezza che il governo non ha alcuna intenzione di porre mano al regolamento interno e allo statuto dell'Accademia malgrado l'approvazione da tempo delle sue riforme. Constatato quindi il fallimento delle sue aspirazioni, egli vede come unica via d'uscita quella di dare le sue dimissioni, preferendo allontanarsi dall'Accademia per non doversi ancora confrontare con docenti ostili e poco inclini a sottostare alle sue direttive. Una decisione dolorosa che lo porta a concludere che forse le Accademie sono «inutili, dannose al progresso dell'arte, ingombrate solamente da tutti quegli infiniti a cui

[68] ASVe, *I.R. Luogotenenza* (1857-61), b. 959, fasc. XXXVII 7/8.

[69] ASVe, *I.R. Luogotenenza* (1857-61), b. 962, ins. XXXVII 14/16.

natura negò occhio, mano, intelletto per l'arte che perpetuano una lagrimevole mediocrità»[70]. Le sue dimissioni verranno formalizzate il 6 maggio 1859.

Antonella Bellin

[70] P. Selvatico, *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che esercitano le accademie artistiche, Considerazioni di P. Selvatico*, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovich 1857, p. 90.

Pietro Selvatico e la Commissione Artistica governativa per gli spettacoli al Teatro La Fenice

Negli scritti dedicati alla pittura storica Pietro Selvatico inserisce il pittore teatrale tra i pittori di storia per i quali, afferma, non esiste una scuola o una metodologia di preparazione precisa, mentre, al pari dei suoi colleghi, lo scenografo deve conoscere le regole e gli stili dell'architettura, deve saper maneggiare la prospettiva e la coloritura, e soprattutto deve avere a cuore la ricerca dell'esattezza storica, del rispetto stilistico e della verisimiglianza[1].

Selvatico ha una visione, in comune con molti intellettuali dell'epoca, dell'attività teatrale come di un immaginario atlante di storia, dove la componente visiva ha la stessa dignità artistica che è riservata al testo, alla musica, al canto, alla danza e alla recitazione. Queste considerazioni erano da tempo argomento di discussione presso i teorici e i trattatisti che si sono occupati di opera in musica e della sua realizzazione scenica, tra cui, tra gli altri, Francesco Algarotti, Francesco Milizia e Pietro Gonzaga. In ogni loro scritto il riferimento alla verisimiglianza come componente basilare della scenografia è centrale.

Durante il convegno si è affrontato sotto molteplici aspetti il pensiero teorico di Pietro Selvatico, pertanto ritengo più interessante presentare qui alcuni documenti inediti conservati all'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia[2]. Questi testimoniano, oltre alla grande apertura culturale, la volontà di Selvatico di affermare, anche nella pittura teatrale, quel rispetto del vero che tanto a lui pre-

[1] P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (Padova, Tip. Seminario 1842), ed. anast. con postfazione e indici a cura di A. Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale 2007, pp. 283 e sgg.

[2] Un ringraziamento al personale dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, al Presidente Luigino Rossi e in particolare alla dott.ssa Piera Zanon per la generosità e la professionalità. Tutti i documenti citati si trovano all'interno di: IX, *Oggetti d'Arte*, 1841-60, b. 100, fasc. 22, *Gran Teatro della Fenice*.

meva[3] e documentano concretamente il suo impegno nel tentativo concreto di creare una Commissione Artistica che garantisse la qualità nella realizzazione delle scenografie nei teatri più importanti della città di Venezia. La Commissione Artistica governativa per il controllo delle scene e dei costumi da utilizzare negli spettacoli al Teatro La Fenice, quindi nasce, su suo espresso desiderio, alla fine del 1852.

Nei primi giorni del dicembre 1852, Pietro Selvatico scrive al Luogotenente delle Provincie Venete, una lunga lettera, di cui all'Archivio dell'Accademia si conserva la minuta, in cui si legge:

Eccellenza !!
Fra i pubblici luoghi che più domandano di essere degnamente decorati è da noverarsi, forse primo, il Teatro, giacché essendo questo un ridotto destinato non altro che alla pubblica ricreazione, vuole esser ornato in modo tale da non contrastare al suo scopo [...]. Laonde ne consegue che se per caso i vestiari o gli scenari non manifestino esatta osservanza nel costume , o verità o convenienza, il pubblico muove alte lamentanze e getta sugli artisti e sulle arti locali quella colpa che spesso è da attribuirsi all'avarizia degli impresari. La scena è quella parte a cui tutti gli occhi si indirizzano di preferenza, a chiedere non solo opportuna esattezza nei costumi degli attori, ma verità e bellezza nelle tele che rappresentano i vari luoghi propri dell'azione da rappresentarsi: laonde se avviene che simili tele si manifestino strumentalmente dipinte, il pubblico muove lamentanze ragionevoli, e ne scapita il credito degli artisti locali. Tali lamentanze vengono pur troppo di frequente mosse in particolare dai colti forestieri, rispetto agli scenari dei principali teatri di Venezia, ma in particolare rispetto a quelli della Fenice, sui quali come è ragionevole, sono maggiori le esigenze del pubblico, perché più alta è la misura del dispendio all'ingresso. Saprebbe, non v'ha dubbio, di soverchia pretensione, volere che in ciascuno de teatri secondari, si mostrassero irreprovevoli le accennate decorazioni, ma non è certamente un domandar troppo, il chiedere che quelle della Fenice siano degne di si rinomato Teatro, degne di Venezia,

[3] Durante l'esposizione al convegno sono stati presentati molti bozzetti scenografici prodotti da Giuseppe Bertoja, scenografo al Teatro la Fenice negli anni in cui è stata attiva la Commissione. Questi documenti iconografici sono stati ritenuti utili per comprendere il tipo di pittura teatrale che si realizzava nel Teatro, negli anni dal 1852 al 1857, in cui operava la Commissione. Purtroppo non è possibili qui pubblicare le immagini, pertanto si rimanda ai volumi dedicati all'attività del Teatro la Fenice di Venezia e, per Bertoja in particolare, a M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Venezia, Marsilio 1998.

degne finalmente del largo e generoso dispendio che il Governo da ogni anno alla Presidenza teatrale affinché lo spettacolo riesca decorosissimo. Ne è ultimo danno l'altro che i giovani prospettici, i quali si dedicherebbero alla scenografia se vi trovassero pane, non l'adoperino ad applicarvisi, scoprendola così poveramente guiderdonata. Da ciò dunque ne segue che tale ramo importantissimo sia a Venezia abbandonato interamente, e si veggano (caso recente) gli insigni artisti del teatro Malibran e del teatro delle Marionette (Girolamo) cimentarsi con vergognosa temerità a condurre le scene di S. Benedetto, teatro che tiene il posto tosto dopo quello della Fenice, intanto che artisti del paese benissimo avviati alla scenografia si rimangono colle mani alla cintola. Così fatte sconcezze non accadono per certo a Milano ove da lungo tempo fu istituita una Commissione di uomini intelligenti coll'incarico di vegliare severamente perché i vestiari della Scala si mostrino conformi all'epoca rappresentata dal dramma e gli scenari sieno condotti con quella perizia ch'è domandata dall'alto grado a cui ora sale l'arte scenografica. Una simile misura tornerebbe opportuno attivare anche pel teatro La Fenice ed io quindi mi fo coraggioso di subordinare all'acuta penetrazione vostra qui modi che mi parrebbero accomodati a darle vita e vigore
Secondo l'avviso mio, converrebbe che fosse eletta una commissione di Accademici e di soci d'arte, fra gli individui più esperti nell'accennato ramo, la quale avrebbe incarico e rispondente facoltà, di esaminare i vestiari e gli scenari i quali devono servire per gli spettacoli della Fenice, e caso li trovasse o fuori affatto di costume od indecorosi, o contrari alle leggi dell'arte, potesse inappellabilmente impedire all'impresario di andare in scena collo spettacolo. Innanzi di proporre a Voi tale provvedimento, stimai opportuno di interrogare intorno al medesimo i miei onorati colleghi della Commissione all'Ornato chiedendo il valido aiuto dei loro consigli, e tutti meco convennero essere questo l'unico modo valevole ad impedire decorazioni sconvenienti alla fama e all'importanza del maggior teatro di questa Venezia. Ma se tale misura può ripugnare alle eventuali noncuranze ed avarizie degli impresari, non basta però togliere l'altro danno da me accennato di quello, cioè, della mancanza di un buona istruzione dei giovani, perché diventino abili scenografi. Codesta istruzione non può esser data che da maestri incontestabilmente buoni e col mezzo del tirocinio pratico. L'Accademia che avrebbe l'obbligo di ben avviare i giovani a qualsiasi ramo d'arte, dovrebbe anche in questo usare, quando ne avesse i mezzi. E questi mezzi non possono esserle procurati se non nella maniera che io oso d'esporre alla E. V. Converrebbe che ai professori i quali conoscono per lunga esperienza il magistero scenografico, fossero affidati almeno sei degli scenari della Fenice che essi si obbligherebbero a fornire col mezzo dei rispettivi lor discepoli per un prezzo da determinarsi […].

In questa lunga missiva Selvatico esprime chiaramente le sue idee in materia di pittura teatrale, denuncia le modalità di procedura delle produzioni teatrali che lui giudica comandate da una esclusiva logica economica e che ritiene soprattutto sottostanti alle angherie degli impresari. Inoltre arriva a presentare un programma completo e ben articolato riguardante la possibile collaborazione dell'Accademia nella vita teatrale cittadina. Questa enunciazione diviene una proposta pratica per la creazione di una classe di scenografia presso l'Accademia veneziana che dimostra quanto Selvatico fosse all'avanguardia con le sue idee di didattica artistica nel prevedere la nascita di corsi dedicati alla pittura teatrale, che nella realtà saranno attivati soltanto a partire dal 1923 all'Accademia di Brera a Milano, mentre in quella di Venezia intorno al 1960.

Durante il XIX secolo, i rapporti tra Teatro e Accademia erano comunque molto presenti, infatti quasi tutti gli scenografi professionisti, prima di accedere alla pratica del mestiere, avevano una preparazione derivata dalla frequentazione delle Accademie nelle classi di pittura, prospettiva, ornato, ma non esisteva una scuola specifica. La proposta di Selvatico si concretizza nella lettera che così prosegue:

> […] L'Accademia conta nel suo corpo insegnante tre valenti scenografi il prof. Bagnara espertissimo per lungo esercizio, il prof. Moja tante volte lodato quando ebbe la ventura di condurre gli scenari del teatro di San Benedetto e il prof. Zanotti che non ancora potè prodursi in tal ramo, ma che so valentissimo anche egli. Tutti e tre questi insegnanti potrebbero essere incaricati di condurre, aiutati dai migliori loro alunni, due scenari per cadauno e codesta I. R. Luogotenenza non avrebbe che a ritenere sulle cifre ch'Ella fornisce alla Presidenza della Fenice, la somma che fosse stimata congrua per questi sei scenari. Così i giovani avrebbero modo di esercitarsi nei tirocini pratici e lo spettacolo avrebbe almeno fornito ogni anno di sei buoni scenari, giacché ciascuno degli insegnanti sarebbe mosso a mostrare le valentie de suoi allievi e la propria e da tale nobile iniziativa verrebbe in futuro pure ad avere giovani alunni nello stabilimento dedicati agli studi scenografici.
>
> P. Selvatico
> 1 dicembre 1852.

A questa lettera di Selvatico, l'Imperial Regia Luogotenenza delle Provincie Venete di Venezia risponde positivamente alla Presidenza dell'I. R. Accademia di Belle Arti, il 15 dicembre 1852:

[…] Mentre mi riservo di prendere le misure opportune perché al momento della rinnovazione del contratto per la impresa del Teatro della Fenice, venga tenuto conto della proposta fattami da cotesta zelante Presidenza, nell'ultima parte del suo foglio 585, trovo conveniente di provvedere invece fin d'ora per ciò che riguarda la Commissione Artistica sorvegliatrice de' vestiari e scenari. Invito pertanto essa Presidenza di propormi i consiglieri accademici e soci d'arte che stimerebbe opportuno di scegliere, onde io possa, com'è necessario, farne conoscere i nomi alla Presidenza del Teatro. S'intende, già da se, che gl'individui prescelti dovrebbero essere dalla Presidenza accademica preliminarmente interpellati se accettano, o no, l'incarico […].

Imporre la presenza di questa Commissione alle imprese teatrali non sarà un affare semplice, in ogni caso, da ora in avanti si legge nei contratti che stabiliscono gli oneri delle imprese per la gestione delle future stagioni, una clausola che si riferisce esplicitamente alla Commissione di controllo su scene e costumi[4]. Selvatico, palesemente soddisfatto della posizione presa dalla Luogotenenza, prontamente risponde, il 23 dicembre 1852:

Eccellenza I. R. Luogotenenza,
Nel tenermi sommamente onorato che siasi trovata opportuna la proposizione da me innalzata col Rapporto 585, adempio ora a quanto mi viene prescritto elencando qui i nomi di quegli individui che io stimerei opportuni a formare una commissione atta a fruttuosamente sorvegliare i vestiari e gli scenari della Fenice. Per ciò che spetta a vestiari mi paiono sopra tutti convenienti il professore Lipparini e il professore Pietro Zandomeneghi Ordinario di questa I. R. Accademia, il primo perché assai perito nei costumi del medioevo, il secondo

---

[4] Presso l'Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia sono visibili i contratti delle stagioni in esame nelle scatole 438, 439, 440, 441 e 442 relative agli spettacoli dal 1853 al 1857. Opere e balli realizzati al Teatro La Fenice di Venezia da dicembre 1852 all'estate 1857: (Stagione 1852-53) *Buondelmonte*; *La prigioniera*; *Ernani*; *Il corsaro*; *Aladino ossia la lucerna meravigliosa*; *La Traviata*; (Stagione 1853-54) *Il Trovatore*; *Otello* di Rossini; *Gerusalemme*; *La punizione*; *Isaura*; *Armilla*; *Meleagro*; (Stagione 1854-55) *Il giocatore*; *L'Ebreo*; *Un fallo*. (Stagione d'estate 1855) *Il profeta*; (Stagione 1855-56) *Don Sebastiano*; *Il giocoliere*; *Il Trovatore*; *La Traviata*; *Lucilla*; *Norma*; *Giovanna di Guzman*; *Un fallo*; *Pietro d'Abano*; (Stagione d'estate 1856) *Guglielmo Tell*; *Gli Ugonotti*; (Stagione 1856-57) *Adelchi*; *Il Conte di Montecristo*; *Poliuto*; *Tutti coreografi*; *Ultimi giorni di Suli; Bianchi e Negri*; *Simon Boccanegra*; (Stagione d'estate 1857) *Anna Bolena*.

perché ricco di molte cognizioni anche sul costume antico, e pratico da molti anni dei modi coi quali si devono apprestare le vesti per il teatro, avendone per molto tempo disegnato i così detti figurini. Relativamente agli scenari io crederei più adatti all'uopo i tre valenti scenografi prof.re Federico Moja, prof.re Francesco Bagnara e prof.re Calisto Zanotti. Tutte le cinque prenominate persone interpellate che furono da me, consentono ad accettare l'onorevole incarico. Ove questa Commissione fosse immediatamente attuata, essa potrebbe ancora per la stagione presente dare il suo operato intorno ai vestiari e scenari del secondo spettacolo, pel quale, probabilmente, non saranno pur anco incominciate le decorazioni. Tale Commissione potrà eleggere chi deve presiederla entro il suo seno stesso, o veramente (se ciò fosse stimato opportuno da codesta Eccelsa Carica) farò di presiederla io stesso quando me lo consentano gli altri obblighi miei.

Quindi l'Imperial Regia Luogotenenza delle Province Venete promuove velocemente un decreto di istituzione della Commissione e il 29 dicembre 1852 comunica alla Presidenza dell'I. R. Accademia Veneta delle Belle Arti, allegando copia dell'atto ufficiale che era stato inviato anche al conte Francesco d'Althan Delegato Provinciale al Teatro La Fenice:

[…] Accompagno in copia a cotesta Presidenza per sua norma e notizia il decreto che ho indirizzato al Conte Altan Regio Delegato provinciale sul proposito della Commissione destinata a sorvegliare gli spettacoli del Teatro della Fenice nella parte riguardante i vestiarii ed i scenarii. Cotesta Presidenza invierà in mio nome i membri componenti la Commissione medesima ad assumere volenterosamente l'incarico che viene loro affidato, non dubitando che ciascheduno di essi vorrà con zelante premura disimpegnarlo.

Venezia 29 dicembre 1852.

Al sig. Conte Altan Regio Delegato Provinciale di Venezia
I Vestiari e gli Scenari del Teatro della Fenice non corrispondono più da qualche tempo all'alta di lui rinomanza, da una parte per la troppa spinta parsimonia degl'Impresari, dall'altra perché nessuna persona dell'arte assiduamente e con intelligenza sorveglia acciò gli scenari siano condotti con quella perizia che domanda l'alto grado cui è salita l'arte scenografica, ed i vestiarii si mostrino in tutto conformi all'epoca rappresentata dal dramma. Avendo quindi trovato indispensabile di porre argine a questo gravissimo sconcio collo scopo che le decorazioni della Fenice abbiano ad essere veramente degne di questo celebrato teatro, degne di Venezia, degne finalmente e corrispondenti al largo e generoso sussidio che il Governo e la città contribuiscono perché gli spettacoli riescano

decorosissimi, ho determinato che una Commissione d'individui, scelti tra i più esperti nelle arti decorative, in vigilare vi debba, con incarico di esaminare tutti i Vestiarii e gli Scenarii destinati per le rappresentazioni e con facoltà di escludere inappellabilmente e impedire che siano adoperati tutti quelli che risultassero o fuori di costume o indecoroso o contrarii alle leggi dell'arte.
I membri che ho prescelto a comporre la Commissione medesima sono e professori della I. R. Accademia di Belle Arti Lodovico Lipparini, Federico Moja, Francesco Bagnara e Calisto Zanotti e il consigliere ordinario Pietro Zandomeneghi. Essa Commissione sarà presieduta dal Marchese Pietro Selvatico, f. f. di Presidente dell'Accademia, qualora di lui affari glielo permettano e in caso diverso da quello tra i membri suddetti che verrà da lui destinato. Invito pertanto, sig. Conte Delegato a prendere tosto gli opportuni concerti colla Presidenza del Teatro e colla Commissione su espressa ed a predisporre quanto può occorrere acciò la presente mia determinazione abbia a riportare immancabilmente il suo effetto cominciando dal prossimo spettacolo che nella corrente stagione verrà posto in scena. Accolga i sensi della distinta mia considerazione

C.te Toggenburg
Venezia, 29 dicembre 1852

Subito Selvatico convoca i professori per una riunione con una lettera datata incredibilmente 1° gennaio 1853 e inviata a Zandomeneghi, Lipparini, Moja, Bagnara e Zanotti con:

[…] Incarico di esaminare tutti i vestiari e gli scenari destinati alle rappresentazioni […] con la facoltà di escludere inappellabilmente e impedire che sieno adoperati tutti quelli che risultassero o fuori di costume o indecorosi o contrari alle leggi dell'arte.

Poco dopo, il 9 gennaio 1853, scrive al Regio Delegato Conte d'Althan chiedendo esplicitamente che «prima che il pittore dia mano alla dipintura delle scene, dovranno essere ogni volta prodotti gli schizzi come del pari dovranno essere i figurini prima che sia intrapreso il vestiario onde vi sia luogo di approvare […]».

Probabilmente la Commissione istituita ha dovuto attendere, per esprimere appieno la propria funzione, che iniziassero i progetti per la nuova stagione. Infatti il primo documento che stabilisce le modalità con cui procedere nei lavori di controllo è datato agosto 1853:

Processo Verbale della seduta tenuta dalla Commissione eletta alla revisione degli schizzi degli Scenari e de' Figurini del Vestiario pel Teatro la Fenice nel giorno 20 agosto 1853
Convocata la Commissione predetta e insieme il sig. Bertoja a fin che venisse di concerto stabilito in quali modi e tempi esso sig. Bertoja fornirà alla Commissione gli schizzi relativi agli scenari che egli dovrà eseguire pegli spettacoli del teatro la Fenice nel Carnevale e quaresima venturi fu d'accordo stabilito:
1 il sig. Bertoja si obbliga di spedire alla Commissione gli schizzi di dette scene, 24 ore prima di dare cominciamento al lavoro e la Commissione per sua parte si obbliga, entro le dette 24 ore di ritornargli lo schizzo o approvato e firmato o con quelle osservazioni che essa stimasse del caso a cui egli dovrà sottomettersi.
2 Tali schizzi presenteranno lo insieme della composizione e saranno macchiati a chiaroscuro di modo che se ne scorga chiaramente il partito. Oltre a ciò dovranno essere delineati in maniera così evidente che si possa comprendere il carattere dell'architettura, si intende pur quelle scene che a tale ramo appartengono.
3 Resta in facoltà della Commissione di portargli ogni volta che crederà opportuno sopra luogo ove si dipingono dal sig. Bertoja le scene e potrà all'uopo consigliare al predetto quelle modificazioni nel dettaglio che stimasse opportune, sempre che il mutamento possa operarsi entro al tempo decorribile dall'epoca in cui venne consigliata la modificazione, a quella nella quale deve andare in scena lo spettacolo.
4 Si obbliga la Commissione verso il sig. Bertoja di trovarsi alla prova generale dello spettacolo a cui le scene da lui dipinte si riferiscono, al fine di conoscere se egli abbia eseguito prontamente quanto egli espose negli schizzi, ovvero abbia posto in pratica quelle indicazioni che essa Commissione in tempo utile avesse stimato conveniente di suggerire. Tutto questo si intende rispetto agli spettacoli d'obbligo non a quelli di ripiego
Federico Moja / Callisto Zanotti / Lodovico Lipparini /Francesco Baganara /Pietro Zandomeneghi / Giuseppe Bertoja Scenografo / Pietro Selvatico redattore

L'esistenza di questa Commissione ha comportato non pochi problemi nell'organizzazione del lavoro di produzione teatrale che doveva rispettare una sequenza di tempi molto ravvicinati tra la consegna allo scenografo delle didascalie sceniche con i soggetti da dipingere, l'esecuzione del bozzetto, la verifica del progetto da parte della Commissione e la realizzazione pratica delle grandi tele dipinte quali erano le scenografie dell'epoca. Lo scenografo Bertoja quindi, stretto tra le esigenze di rispettare le volontà della Commissione e i tempi

limitatissimi di consegna, si rivolge alla Commissione il 29 dicembre 1853:

Pregiatissimi Signori,
Avendo in corso di lavoro due scene dell'*Otello*, bramerei prima di andare avanti, se non vi fosse di disturbo, che domani la Commissione si recasse nella Scenografia, onde esaminare se io eseguii i cambiamenti a tenore di quello che dalla Commissione mi fu consigliato, così mi darebbero anche il loro parere per i dettagli delle medesime scene. Nello istesso tempo, si potrebbe conferire sopra le scene del secondo ballo, essendomi questo stato ordinato ieri a voce ed avendo fatto qualche schizzo. In caso che la Commissione non possa recarsi presso di me, mi facciano il favore di avvertirmi, e di stabilire un'ora nella giornata di dimani acciò io venga all'Accademia, onde conferire per queste scene del secondo ballo. Frattanto in attesa [...].

Giuseppe Bertoja.

L'interesse di Selvatico sembra sempre vivo anche se, già dal gennaio del 1854, pressato dai tanti impegni, non può occuparsi della Commissione e prega Zandomeneghi di sostituirlo:

Alla Presidenza dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti,
Al Chiarissimo Signore il Sig. Prof. Pietro Zandomeneghi
Cons.re Ordinario dell'I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia.
Chiarissimo Signore,
Venezia 22 gennaio 1854.
urgenti affari sopravvenuti in questi giorni all'Ufficio mio, richiedendo tutto il mio tempo, mi vietano, almeno per ora, di poter continuare ad aver l'onore di presiedere la spettabile Commissione incaricata dell'esame de' vestiarii e scenarii teatrali, di cui ella Signore fa si degna parte. Mi prevalgo quindi della facoltà concessami dall'osservato Decreto di S. E. il Luogotenente 29 Dicembre 1852, N. 2706 (quella cioè di poter surrogare a Preside in caso d'impedimento quegli ch'io meglio credesi fra i membri della Commissione suddetta) per pregar Lei, Chiarissimo Signore, a voler compiacersi di tener le mie veci, sino a che i ricordati affari possano ancora permettermi l'adempimento di tale pregiata incombenza. Della qual cosa Ella ne sarà debitamente prevenuto in via d'Uff.o. Al fine indicato le verranno trasmesse le Lettere d'invito della Presidenza Teatrale e del Vestiarista, come dello Scenografo, di mano in mano che giungeranno, onde Ella voglia avere la bontà di far annunciare, col mezzo delle module qui unite, agli altri membri i giorni, i siti, le ore delle convocazioni, prevalendosi d'uno degli inservienti di questo I. R. Stabilimento. In pari tempo

la autorizzo a giovarsi degli impiegati di questa cancelleria per la trascrizione di qualsiasi atto Ella stimasse di dover stendere relativamente al Disimpegno delle mansioni spettanti alla Commissione sud.ta. Accolga Chiarissimo Signore le proteste della profonda mia stima
P. Selvatico
Presidenza dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti.

Da numerosi documenti si deduce che i rapporti fra lo scenografo realizzatore e la Commissione sono stati complessi e spesso si sono verificate incomprensioni e disaccordi sul modo di progettare la struttura della scena e anche per quanto riguarda le soluzioni pratiche. In particolare dal documento, datato 9 febbraio 1854 e firmato dallo scenografo in carica Giuseppe Bertoja, si comprende perfettamente che i motivi pratici hanno il sopravvento nella realizzazione degli scenari:

Egregia Presidenza,
I rilievi della Commissione Artistica Governativa dedotti nel verbale 25 dicembre decorso non possono innanzi tutto non meravigliarmi per ciò che la Commissione non siasi compiaciuta di farmene alcun cenno prima di rivolgersi all'autorità. Infatti io avrei potuto promuoverle direttamente le obbligazioni che mi pregio di sottoporre all'illuminato giudizio di codesta Spettabile Presidenza ed in tal caso non dubito che la lodevole Commissione si sarebbe facilmente persuasa dell'impossibilità di poter escludere del tutto e in tutte le scene, le arie a finto panneggiamento. E primieramente non avvi dubbio alcuno essere le arie a finto panneggiamento un ripiego, che se fosse possibile sarebbe utile escludere affatto. Ma il male si è che quel ripiego fu adottato appunto da tanto tempo, perché in molti casi indispensabile, ed impossibile a surrogarsi con altro migliore a ciò per molti rapporti, alcuni dei quali inerenti alla costruzione del teatro. Non essendovi spazio tra una quinta e l'altra, che per sei soli pezzi, questo spazio è appena sufficiente per contenere tele intere, i principali, spezzati e bilancini: prova ne sia che per mettere in scena la *Gerusalemme* e il *Meleagro*, conviene che l'Egregia Presidenza si decida a levare due dei quattro spettacoli che ora tiene montati. Con tutto questo avremo delle difficoltà ad ottenere che ci siano tutte le scene dei soli tre spettacoli che rimarranno in corso di recite, poiché le scene di questi ammonteranno a ventun le quali assieme ai loro principali, ai voli dei balli, i bilancini ecc. occupano tutti gli spazi disponibili; e allora domando io dove potrebbero mettere i soffitti, i quali facendoli analoghi ad ogni scena come domanda la Commissione ascenderebbero a più di quaranta? Se ciò si pratica nei teatri d'Oltremonte, ciò dipende dalla differenza di costruzione, dal tenere in corso di recita soltanto un'opera ed un

solo ballo, e finalmente dall'uso di calare il sipario in tutti i casi che occorra di fare una mutazione di scena un po' difficile. Ma nei teatri dove si vogliono aver montati tre o quattro spettacoli, non è possibile levare del tutto le arie a finto panneggiamento. E qui mi permetto di osservare subordinatamente che la Commissione può essere caduta in errore quando affermò che ciò si è diggià praticato nei migliori teatri d'Italia, avendone io servito alcuni, e sapendo per relazione che anche negli altri seguitasi lo stesso metodo del nostro. Tuttavia in qualche occasione per es. nelle scene a tutto teatro ho fatto sempre uso di soffitti analoghi alla scena, poiché in tal caso questi si possono mettere nelle ultime strade le quali sono sempre meno ingombre delle prime; così per es. l'ultima scena del ballo e la prima del ballo *Arenila*, il giardino del *Trovatore* etc., ma questo non si potrebbe applicare a tutte le scene come viene domandato. Per la parte artistica dirò che, volendo escludere affatto le arie a finto panneggiamento, converrebbe abbandonare qualunque punto accidentale e rinunziare così al giuoco di linee che ci offre più di ogni altro questo genere di prospettiva il più adatto al teatro, poiché è impossibile che il soffitto si unisca col fondo e con le quinte senza che ne risultino i più grossolani sbagli di architettura e di prospettiva; perciò ogni scena dovrebbe avere una parete che fosse parallela all'asse dell'occhio e converrebbe che il punto fosse sempre nel mezzo o pressoché al mezzo; così pure dovrebbesi abbandonare tutte le piante ottagone, circolari, poligone, poiché a queste non si potrebbero adattare soffitti che fossero in relazione col resto e che rispondessero alle leggi dell'arte, di maniera che tutte le piante si ridurrebbero a dei parallelogrammi rettangoli e chi non vede che così ne risulterebbe una monotonia ben peggiore che il ripiego dei finti panneggiamenti. Tutto questo per le scene di architettura interna. Per le marine or per le piazze ed altre scene che abbiano molta aria non si potrebbero mettere che soffitti dipinti a cielo ed io lascerò al giudizio di Codesta Egregia Presidenza che ha pratica di cose teatrali il decidere se convenga meglio il surrogato dei panneggiamenti a quelle arie che essendo quattro o cinque pezzi staccati, sebbene dipinti tutti con la medesima tinta o per prendere più luce uno dell'altro, o per essere più o meno stesi, o per altri difetti a loro inerenti, è improbabile che formino un cielo tutto unito e allora producono un effetto peggiore di ogni ripiego. Ed è appunto per queste ragioni che è stato preferito l'uso dei panneggiamenti, per tanto tempo e da tanti celebri artisti scenografi quali sono un Sanquirico, un Perego, un Galliari, un Sevesi, un Bagnara e tanti altri. Riguardo poi alle quinte, non so come la Commissione vi marchi difetto che non esiste. Ad eccezione delle due prime e di una sola (le quali non si possono levare per molte delle ragioni adotte anche per le arie) le altre sono sempre dipinte in relazione allo scenario. E di tal cosa nessun miglior giudice di codesta Spettabile Presidenza. Premesse queste

obiezioni per giustificare l'impiego che feci finora di questi panneggiamenti, prego ora codesta spettabile Presidenza d'invitare la sera della prova generale della *Gerusalemme* i Signori Membri della Commissione i quali si troveranno in tale occasione in teatro ed avere la compiacenza di salire sul palcoscenico, dove io unitamente al macchinista farò verificare sul luogo tutte le difficoltà da me adottate ed altre che inutile ora il dire e se la lodevole Commissione troverà un mezzo per superarle, io son pronto ad eseguire le innovazioni che credessero di suggerirmi, non per la *Gerusalemme* né per il *Meleagro*, essendo allora le scene della prima diggià terminate e quelle del secondo quasi al termine e gli schizzi tutti approvati, ma per la nuova opera del M. Pacini io accetterò ed eseguirò come ho fatto finora tutti i suggerimenti utili, che la Commissione credesse di darmi, onde rimediare ad uno sconcio, per togliere il quale si affaticarono inutilmente fin al giorno d'oggi tanti rinomati artisti.
Colgo intanto l'occasione di Protestarmi di codesta onorevole Presidenza

Venezia 9 febbraio 1854
Servo Giuseppe Bertoja

Più tardi la situazione si irrigidisce ancora di più, quando l'impresa Ercole e Luciano Marzi appaltatrice nella Stagione 1854-55, cambia il pittore scenografo, incaricando il milanese Giuseppe Tencalla al posto di Bertoja. La Commissione non approva la scelta e critica aspramente le scene per l'opera di apertura, *Marco Visconti* di Errico Petrella, e tutte le seguenti. Nella relazione del 13 novembre 1854, ad esempio, si legge:

[…] 1 e 2 scena 'Salotto terreno' e scena del 'castello di Rosate' furono giudicate di cattiva scelta architettonica e non in stile riguardo all'epoca per cui ritengo che l'artista debba presentare nuove composizioni. 3 scena ultima dell'opera: considerando che il paese di Rosate non è montuoso, non può accettarsi il pensiero presentato che mostra un castello fra gli scogli. Converrà dunque che il pittore presenti altro schizzo in cui il castello si mostri opera interamente di muro.
Ballo *il Giocatore.* 1 scena 'Ricchissimo salone'. L'architettura estremamente pesante e bizzarra, le linee che girano per ogni senso senza ragione, forzano la Commissione a non poter approvare codesto schizzo. 2 scena 'Camera parapettata'. Tuttoché soverchiamente strane e mosse le linee architettoniche di questa scena per cui sarebbe assai difficile giustificare la possibilità della costruzione reale, pure sarebbe dato accettarne il concetto, quando però il pittore, rendesse assai più leggere le soffitte, seguendo le linee inferiori dei due corpi circolari e ridisegnasse, semplificandole, le cimase dell'alcova. 3 scena 'Gran sala per veglione'. Ove il pittore moderi il soverchio rotondar delle linee

che per ogni senso appariscono contorte e convulse e semplifichi il soverchio e farraginoso dei dettagli, potrà risultare scena di buon affetto. In generale poi la Commissione trova le tre scene presentate per *il Giocatore* le une troppo somiglianti alle altre e ciò avviene dall'uso soverchio della medesima curva in tutti i soffitti.

Il lavoro di Tencalla risulta talmente di bassa qualità che la Presidenza del Teatro si trova costretta a sostituirlo[5]. In questo modo, Pietro Bertoja, lo scenografo che deve subentrare in tutta fretta, ha perso molto tempo utile per la progettazione delle scene e la conseguente analisi che la Commissione Artistica dovrebbe effettuare e pertanto la Luogotenenza si trova costretta a chiedere alla Commissione di soprassedere dal proprio ruolo di analisi dei bozzetti per gli spettacoli, rammaricandosi di un così grossolano errore, come si deduce dalla lettera dell'11 gennaio 1855:

Alla presidenza dell'Accademia di Belle Arti Venezia,
Nella circostanza che la Presidenza del teatro la Fenice ha dovuto sollevare il pittore scenografo Giuseppe Tencalla dall'incarico di dipingere tutte le scene degli ulteriori spettacoli del Teatro suddetto durante l'attuale stagione ed affidare l'esecuzione della maggior parte delle medesime all'altro pittore scenografo Giuseppe Bertoja e vista la ristrettezza del tempo per eseguire il richiesto lavoro dei vari spettacoli, sì d'opera che di ballo che rimangono ancora da prodursi, la Luogotenenza per togliere ogni motivo di ritardo in tale confezione trova di deviare, per questa volta, in via d'accezione dall'adottata misura di dover rassegnarsi preventivamente dallo scenografo alla Commissione a ciò destinata gli schizzi delle tele da eseguirsi. Non può per altro la Luogotenenza fare a meno di esprimere in questa occasione quanto riescì spiacevole che la Presidenza del teatro la Fenice facesse cadere la scelta sopra un artista che fa d'uopo più tardi rimuovere e portasse con ciò la conseguenza di deviare dall'osservanza di quelle pratiche di preventivo esame artistico, istituite pel miglior esito degli spettacoli.

Anche i figurini per i costumi sono stati oggetto di attento esame da parte della Commissione voluta da Selvatico, come si apprende da numerose lettere in cui si indicono riunioni presso i locali dell'Accademia per analizzare i figurini dei costumi o, nel caso in cui i disegni

[5] Presso l'Archivio Storico del Teatro la Fenice di Venezia esiste un vasto carteggio tra lo scenografo lombardo Tencalla che non vuole rinunciare all'incarico e la Presidenza del Teatro che tenta ripetutamente di sollevarlo: Scatola 439 – Spettacoli 1854-55.

non siano stati prodotti, si invita a procedere alla visione diretta dei costumi realizzati nei locali del teatro[6].

Purtroppo il lavoro della Commissione Artistica trova molte difficoltà dovute ai tempi stretti, ai costi e probabilmente anche alle insofferenze degli artisti impegnati in Teatro e molto spesso Selvatico si lamenta perché il parere della Commissione non è inappellabile, ossia senza la possibilità della necessaria revisione determinativa e quindi, il 10 agosto 1855, si risolve a rivolgersi direttamente alla Presidenza del Teatro:

Allo scopo di trovar modo, se può esser possibile, di adempiere alle raccomandazioni portate in cui viene esternato il desiderio che per l'avvenire sia in massima mantenuto il controllo in modo però di non ridurre la fantasia dell'artista ai voleri della Commissione, ma di evitare incongruenze ed inconvenienze altre volte riscontrate da essa Commissione […]. Non può la Commissione annullare la proposta del sig. Bertoja e per le ragioni già esposte nel verbale e perché non essendo per pittore obbligatori neppure i semplici compiti che fosse per dare la Commissione, ne verrebbe distrutto l'effetto del decreto la qual cosa non può ammettersi stante che l'altro decreto non è una abrogazione […] Non può neppure la Commissione accettare l'altra proposta del Presidente Nobile Tornielli, perché di presentare l'idea di un concetto con pochi segni non giova[…] per le scene di architettura, a figu-

[6] Si cita a scopo d'esempio: Lettera del 2 gennaio 1855: «Alla spettabile Commissione Artistica […] Trovasi pronti ed eseguiti con tutta fretta i figurini della terza opera *L'Ebreo* che si darà in questo Gran Teatro La Fenice […] Mercoledì 3 corrente alle ore 12 nella stanza della Segreteria dell'Accademia per esaminare li figurini della terza opera *L'Ebreo* che vennero prodotti dal sig. De Antonis. P. Selvatico, Lipparini, Moja, Zandomeneghi, Meduna / ne sia avvisato De Antonis». Verbale Riunione, Venezia 8 gennaio «[…] la Commissione Sig. Ing. Gio Batta Cecchini consigliere ordinario / Sig. Ing. Gio Batta Meduna / Sig. Prof. Moja Federico / Sig. Cav. Zandomeneghi Pietro / Sig. Prof Lipparini Lodovico / […] a fine di esaminare i figurini del ballo *Delia* che furono presentati dal sig. De Antonis». Verbale Riunione, Venezia 16 gennaio «[…] che siano compiuti al più presto i costumi del *Macbeth* per cui per giovedì saranno in qualche maniera approntati […]» Lettera del 19 gennaio 1855, «[…] Egregio Signore viene invitato a trovarsi nel solito locale della sartoria a S. Samuele per esaminare il vestiario già preparato per il prossimo spettacolo che deve rappresentarsi […] P. Selvatico». Una lettera del 24 gennaio invita la Commissione all'analisi dei figurini per il ballo *Il Fallo*, il 27 gennaio all'analisi dei figurini di De Antonis per *Editta*, il 15 maggio all'analisi dei costumi dell'opera-ballo *Il Profeta* che sarebbe andata in scena il giugno seguente.

rare quel carattere peculiare di uno stile architettonico che vale ad evitare le incongruenze ed inconvenienze le quali si vogliono bandite. In conseguenza la Commissione sarebbe forzata a giudicare sopra dati incomprovati e perciò senza la necessaria precisione e ricchezza di dettagli. Di causa, assumendo grave responsabilità verso il pubblico, forme vaghe e facilmente mutabili riduzioni. […] Non può chiedere poi alla Commissione di non meravigliarsi d'un fatto nuovo forse nella storia dell'arte il quale emerge dalle proposte del sig. Bertoja, come del Presidente Tornielli, ove fossero dalla autorità ammesse. Il fatto cioè che un'opera d'arte da esporsi al pubblico, per una serie di sere, possa condursi senza schizzo preliminare ed anzi voglia tale per patto espresso. Di ciò non v'ha esempio di certo in nessun rango dell'arte, imperocché le cose improvvisate senza la conveniente meditazione (e in arte la meditazione risulta dagli schizzi preparativi) non possono riuscire buone neppure quando operate da architetti insigni; meno poi se da quelli che fossero per avventura ben lontani dal poter meritar questo nome. La Commissione non può figurarsi che possa esistere artificio di considerare fruttuoso nell'arte l'improvvisazione e come quindi volontariamente il pericolo di far lavori al di sotto della sua abilità. E più si meraviglia, essa Commissione, che volontariamente, deliberatamente anzi, promuovendola essa medesima Presidenza Teatrale, s'adatti ad avere scenari non predisposti neppure da un semplice schizzo che è quanto dire non pensati, non documentati dalle fonti de quei monumenti e che solo possono far ravvisare il carattere speciale delle scene di architettura. Se potesse esservi grande artista il quale si ripromettesse di eseguire una bella scena, senza prima averne pensato l'effetto e mostrato nello schizzo, si potrebbe creder che la Presidenza rinunciasse a questa prima garanzia di buon esito, affidandosi nel valore allo scenografo. Ma siccome nessun abile artista sarebbe così temerario da intraprendere le scene di un de primi teatri d'Italia, senza averle schizzate e consultate, così emerge evidente il pericolo che lo spettacolo possa cadere in mano di abborranatori i quali non abbiano timore al conforti della lode.
Firma P. Selvatico/ Lipparini/ Moja/ Zandomeneghi/ Cecchini/ Meduna

Selvatico ritorna, sulle considerazioni appena espresse sottolineando di nuovo la necessità del ripensamento progettuale espresso attraverso i disegni preparatori che dimostrino da parte dello scenografo la conoscenza dello stile architettonico, la correttezza dell'impianto prospettico e la cura del dettaglio, esprimendo qui lo stupore per l'atteggiamento della stessa Presidenza del Teatro La Fenice che a suo parere affronta con leggerezza questo incarico:

Basterebbe fosse stipendiato uno scenografo di notoria valentia e si avrebbero scene pregevoli per merito artistico e studiatamente corrette anche dal

lato della convenienza senza bisogno di Commissioni. Ma il male più grave deriva dalla opinione della Presidenza che le scene abbiano ad essere gettate giù all'improvviso come vien viene, e scarsamente pagate, il che è quanto dire condotte da artisti o di infima abilità o di più misera coscienza.
Ciò produce un altro inconveniente ancor più grave, ed è che a Venezia, famosa un tempo per abili scenografi, non possano sorgere, più neppure di mediocri. […] Più e più volte ho fatto conoscere a codesta Eccelsa Commissione come fosse unico rimedio a tanto danno, lo esigere che essa Presidenza, almeno per uno degli spettacoli della Fenice, prendesse uno scenografo veramente capace, compensandolo convenientemente. Più e più volte mi attentai subordinatamente di consigliare che il Governo il quale consegna all'impresa teatrale una somma considerevole, la desse colla condizione testè riferita. […] Di conseguenza l'arte della scenografia sia in grado di essere trattata e insegnata dai valenti prospettici che onorano questa Accademia […].

Pietro Selvatico
23 agosto 1855

Selvatico rincara la dose polemica in una lettera del 4 aprile 1856 alla Luogotenenza in cui ancora lamenta la cattiva situazione della scenografia veneziana e cita come modello positivo la Commissione Artistica formata da professori dell'Accademia di Brera che a Milano controlla la produzione scenografica e costumistica del Teatro alla Scala[7].

Ond'obbedire all'ossequiata Luogotenenza ho radunato gli spettabili componenti la Commissione per l'esame del vestiario e scenari del Gran Teatro la Fenice nel giorno 1 aprile e diedi loro lettura delle riverite disposizioni luogotenenziali invitandoli a designare quegli artisti scenografi che, a parer loro, potessero offrire le qualifiche richieste dal decreto. Essendosi essi rifiutati di accettare un tale mandato, come rileverà codesto eccelso Dicastero dal processo verbale della seduta che mi onoro di qui allegare in copia, adempio da me solo a quanto richiede l'ultima parte della sopranominata ordinanza elencando i nomi che mi parrebbero opportuni all'uopo designato. Dovendosi innanzi tutto aver riguardo ad artisti del paese, quando da essi sia merito incontestabile,

---

[7] G. Agosti, P.L. Ciapparelli, *La Commissione Artistica dell'Accademia di Brera e gli allestimenti verdiani alla Scala alla metà dell'Ottocento*, in *La realizzazione dello spettacolo verdiano*, Atti del congresso di studi (Parma, 28-30 settembre 1994), a cura di P. Petrobelli, F. Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1996, pp. 215-24.

mi sembrerebbe acconcio fatto ogni riguardo al Prof. di prospettiva signor Federico Moja, già celebre pel suo valore scenografico, ma occupato com'egli è per molte ore del giorno nella sua scuola e negli studi ad essa relativa, non potrebbe certo assumere un impegno così rilevante e che deve essere adempiuto in uno spazio di tempo ristrettissimo ed inalterabile. Ciò nonostante io opinerei fosse opportuno d'affidargli l'esecuzione delle scene d'uno tra gli spettacoli del gran Teatro, anche perché potrebbe egli valersi dell'aiuto de suoi scolari i quali avrebbero così un ottimo avviamento pratico, ed una applicazione in larghe proporzioni delle teorie prospettiche dimostrate ad essi e dallo stesso insegnate; di tal guisa avrebbero mezzo di formarsi abili artisti scenografi per l'avvenire. [...] Siccome però è nel Moja vero amore dell'arte, né egli consentirebbe mai a condurre le scene all'impronta da mestierante, così sarebbe necessario compensarlo con più larga misura che non sia quella finora tenuta dalla Presidenza Teatrale, tanto ristretta da rendere impossibile l'opera coscienziosa d'un artista valente. Il prezzo da pagare per ciascheduna scena al Prof. Moja dovrebbe essere non minore di lire 300 per cadauna. Rispetto agli altri spettacoli, io sarei d'opinione che si potesse ripromettersi buona riuscita affidandoli a qualcuno degli artisti seguenti: Sig. Cinati e Rambois ora a Barcellona, Sig. Fontana Carlo ora a Milano, Sig Ferri (figlio) ora a Torino, Sig. Moja Angelo, Sig. Solmi Valentino a Bologna.
[...] credo però mio dovere di prevenire codesta Eccelsa Magistratura che altamente s'ingannava la Presidenza teatrale quando dichiarava in presenza de' suoi atti che era impossibile in cambio della ristrettezza del tempo, lo scenografo della Fenice preparasse gli schizzi pelle scene, e in base a ciò essa accettasse dal Bertoja (cosa incredibile!) scene senza previo schizzo. Questa necessità né esiste, né potrà esistere mai, per un artista che meriti tal nome. Senza schizzi precedenti non può farsi composizione d'arte nessuna che sia neppure tollerabile in nessun ramo, e meno nella scenografia, e questo sanno tutte le Presidenze teatrali, e in particolare quella di Milano, la quale solerte al buon esito della decorazione teatrale, avea già dinanzi nel decorso anno, prima che gli scenografi dessero mano alle scene, 100 schizzi delle medesime ben disegnati ed acquerellati da essi condotti per gli spettacoli designati. E questi schizzi vennero subordinati secondo il solito, ad una Commissione non già di artisti, ma di persone versate nella storia architettonica e in quella del costume de nuovi popoli, perché desse parere se la convenienza storica fosse serbata. Se la Presidenza della Fenice seguitasse simile via e compensasse gli scenografi colla misura del gran Teatro della Scala, essa avrebbe, senza dubbio, scene assai migliori di quelle (invero mediocrissime) che vedemmo in questi ultimi anni, e l'arte scenografica risorgerebbe fra noi. Ho detto e ripeto che se venga scelto un abile artista, non v'è bisogno di Commissioni, ed io intendevo artistica, non già erudita, imperciocché quest'ultime potrebbero tornar utili

allo stesso scenografo senza imbrigliargli la fantasia o farsi precettive ad un pennello che di precetti non avrebbe bisogno, perché valente.

Venezia 7 aprile 1856
P. Selvatico

In realtà sappiamo dai documenti e da Alessandro Sanquirico, magnifico scenografo della Scala fino al 1832 e membro di questa Commissione milanese, che annoverava tra gli altri anche Francesco Hayez, che in realtà le scenografie alla Scala e alla Canobbiana negli anni cinquanta dell'Ottocento erano aspramente criticate per la trascuratezza con cui erano eseguite[8].

Purtroppo Selvatico si vede costretto a far cessare l'attività della Commissione Artistica alla fine della stagione 1856-57 e, in una laconica comunicazione alla Presidenza dell'I. R. Accademia Veneta di Belle Arti in Venezia, in data 25 luglio1857, scrive rammaricato che l'attività della commissione già da tempo era stata sospesa e dichiara che i giudici sarebbero rimasti a disposizione della Luogotenenza, in caso questa avesse ritenuto necessaria la loro azione. Poco dopo, nel marzo 1859, il Teatro La Fenice chiude i battenti e quando sarà riaperto nel 1866, non si parla più di commissione, i tempi sono cambiati, le scenografie non sono più prodotte nel laboratorio veneziano, ma vengono affittate dalle imprese teatrali proposte in nolo dalle case editrici musicali che offrono partiture, spartiti, libretti a stampa, disposizioni sceniche e tele dipinte già predisposte per il montaggio. La figura dello scenografo legato alla produzione del singolo teatro viene progressivamente sostituita da ditte in cui lavorano pittori scenici specializzati e la scenografia diviene una produzione seriale e industriale, con le ovvie eccezioni di pochi grandi teatri, ma ormai la Fenice non è più annoverabile tra questi.

Maria Ida Biggi

---

[8] *Ibid.*, p. 216.

Selvatico e il restauro pittorico

Dal celebre volume del 1842 *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, traspare chiaramente l'ostilità di Selvatico verso il restauro ed i restauratori ma quando nel 1850 divenne presidente dell'Accademia di Venezia[1], e dunque il principale referente dei restauri realizzati a Venezia e nel Veneto[2], egli mutò progressivamente il suo atteggiamento verso il restauro. Il crescente interesse del Selvatico verso gli aspetti tecnici e conservativi delle opere d'arte è confermato anche da alcune sue pubblicazioni successive al 1850[3] e da numerosi documenti che si conservano all'Archivio di Stato di Venezia. A prima vista alcuni di questi documenti potrebbero sembrare trascurabili, come ad esempio le numerose richieste di rimborso-spese che Selvatico sottopose alla Luogotenenza per i viaggi effettuati in località di provincia al fine di visionare i dipinti che dovevano essere restaurati

Ringrazio gli amici e colleghi Alexander Auf der Heyde e Martina Visentin delle preziose informazioni che mi hanno fornito per la stesura di questo testo.

[1] Selvatico venne nominato segretario e docente di estetica dell'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1849, ne divenne presidente nel 1850, e diede le dimissioni nel 1859, in realtà aveva rassegnato le sue dimissioni già nel 1857 ma furono accettate soltanto nel 1859.

[2] Studi recenti hanno dimostrato come a Venezia, a differenza di quanto accadde in altre regioni italiane, l'Accademia rimase il referente privilegiato dei restauri cittadini anche dopo l'avvento del Regno d'Italia fino quasi alle soglie del XX secolo (M. Mozzo, M. Visentin, *Nuovi contributi per una storia della tutela e del restauro a Venezia dopo l'Unità: dall'Accademia di belle arti all'ufficio tecnico regionale*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale* (*1750-1950*), Atti del seminario di studi (Lecce, 17-19 novembre 2006) a cura di R. Poso, Galatina, Congedo editore 2007, pp. 369-98).

[3] Fra le pubblicazioni di Selvatico relative alle tecniche pittoriche si vedano: P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, 2 voll., Naratovich, Venezia 1852-56, II; e Id., *La pittura ad olio e a tempera presso gli antichi e i moderni*, «Nuova Antologia», 13/3, marzo 1870, pp. 505-20.

o per collaudare i restauri conclusi[4]. Si tratta di missioni che Selvatico avrebbe potuto benissimo delegare, come talvolta fece, a qualche membro della *Commissione permanente di pittura* e che testimoniano invece il suo interesse per la conservazione delle opere d'arte[5]. Non v'è dubbio infine che furono proprio le mansioni di conservatore del patrimonio artistico, connesse col ruolo di presidente dell'Accademia, ad accrescere le conoscenze di Selvatico sul restauro ed a fargli mutare opinione su tale argomento[6].

L'iniziale ostilità di Selvatico verso i restauratori era dovuta sia al basso livello professionale di molti di essi sia al fatto che numerosi collezionisti, anziché acquistare le opere dei giovani artisti contemporanei, preferivano comperare dipinti 'antichi' la cui abbondanza sul mercato era garantita proprio dagli antiquari e dai restauratori[7]. Nel volume *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842) Selvatico aveva scritto infatti

A rendere più diffusa e radicata ne' ricchi questa forsennataggine per gli antichi dipinti, cooperano molto alcuni ristauratori di quadri, i quali soffiano di

[4] Si vedano ad esempio le ricevute per le ispezioni o i collaudi ai dipinti della cattedrale di Belluno (19 ottobre 1854, Archivio di Stato di Venezia [d'ora in poi ASVe], Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVII9/14), alle pale di Ceneda e Conegliano (ASVe Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, 9/19), agli affreschi di Albignasego (15 agosto 1854, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, 9/10).

[5] È possibile che tale comportamento fosse legato anche al carattere accentratore del Selvatico, ma è certo che egli dedicò molto tempo ed energie al lavoro accademico come ricorda del resto lo stesso Selvatico in una lettera al Ridolfi del 29 gennaio 1850 (Biblioteca Statale Lucca, Carte Ridolfi, 3611/183).

[6] Va detto che, mentre sui restauri effettuati a Venezia nella seconda metà dell'Ottocento sono disponibili diverse pubblicazioni, su quelli precedenti l'avvento del Regno d'Italia (1866) esistono ancora pochissime ricerche. Fra queste mi sembra particolarmente importante la tesi di dottorato di S. Vendramin, *La conservazione e la tutela delle opere d'arte a Venezia durante la II dominazione austriaca*, XVIII ciclo, relatore prof.ssa D. Levi, Università degli Studi di Udine 2007. La tesi della dottoressa Vendramin prende in considerazione il periodo precedente a quello qui considerato e cioè dall'inizio del secolo al 1826-30 (il periodo in cui fu direttore dell'Accademia Leopoldo Cicognara).

[7] A questi andrebbero aggiunti anche i copisti ed i falsari, attività che spesso venivano praticate dagli stessi restauratori.

continuo in quella ignoranza e ne smungono coi più furbeschi artifizi il denaro […] chi poi conosce un poco di arte deve altamente sdegnarsi ripensando agli impiastricciamenti con cui i più dei ristauratori sogliono imbrattare le vecchie tele e tolgon via da esse quel che ancora vi rimane dei loro autori[8].

Ulisse Forni riportò questa frase nel suo *Manuale del pittore restauratore* (del 1866) con l'intento di condannare «l'anatema scagliato [dal Selvatico] contro tutta la specie o genia, com'egli dice, dei restauratori […] senza distinguere i buoni dai cattivi», ma fu proprio il Forni a sottolineare per primo che quando Selvatico

era onnipotente in Venezia s'adoprò affinché quell'Accademia, alla quale egli presiedeva […] facesse restaurare non pochi quadri della pubblica pinacoteca e parecchi ancora appartenenti a varie chiese, fra i quali il celebratissimo *San Pietro martire*, capolavoro di Tiziano[9].

Un'ulteriore conferma dell'importanza che il Selvatico attribuiva al restauro viene da un documento del 1856, in cui egli minacciò le dimissioni poiché la Luogotenenza gli aveva negato la gestione finanziaria dei restauri. Tale polemica ebbe origine dalla richiesta avanzata dallo stesso Selvatico alla Luogotenenza il 14 maggio 1856, affinché l'intera somma annuale delle seimila lire destinata al restauro dei dipinti delle cosiddette 'chiese povere', venisse affidata direttamente all'Accademia in modo da rendere gli interventi più tempestivi ed evitare che i restauri venissero assegnati a persone non qualificate com'era avvenuto per il *Martirio di san Lorenzo* di Tiziano[10].

---

[8] P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, ed. anast. a cura di A. Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale 2007, pp. 292-3.

[9] U. Forni, *Manuale del pittore restauratore. Studi per una nuova edizione*, a cura di G. Bonsanti, M. Ciatti, Firenze, Edifir 2004, pp. 36-7.

[10] Nel 1856 Selvatico aveva scritto «si propone che il fondo destinato ogni anno al risarcimento di quadri celebri appartenenti alle chiese povere, sia dato ad amministrare all'I.R. Accademia. L'Ispettore delle I.R. pinacoteche sig. Tagliapietra e il sig. Gallo Lorenzi, consiglieri accademici mi prevengono come sul prezioso dipinto di san Lorenzo di Tiziano posto nella chiesa dei RR. Padri Gesuiti […] siensi di recente operati, senza nessuna autorizzazione, restauri male apposti e dannosi. Un così grave abuso che può compromettere il nominato ed altri insigni capolavori di questa città, domanda non solo un provvedimento disciplinare istantaneo perché non abbia a rinnovarsi, ma richiede altresì che sia in modo diverso dall'attuale dispensato il fondo destinato al

Il 4 agosto una lettera a firma Marzani (o Marzari?) notificava seccamente al Selvatico che la Luogotenenza avrebbe continuato a gestire direttamente i fondi destinati al restauro e che, come in passato, tali fondi sarebbero stati elargiti all'Accademia a fonte di una regolare richiesta[11]. Qualche giorno dopo (il 12 agosto 1856) Selvatico rispose infuriato che, dal momento che non lo si riteneva degno di fiducia, non gli restava che dimettersi[12]. Non sappiamo esattamente cosa sia successo in seguito, ma evidentemente la polemica venne sedata e Selvatico ritirò le sue dimissioni.

Ma quali erano le teorie ed i metodi di restauro del Selvatico? Su quali testi e su quale tradizione artigianale si fondavano le sue conoscenze in questo campo? Nel suo bel libro sul *Restauro a Venezia nella seconda metà dell'Ottocento*, Maria Giovanna Sarti sostiene l'esistenza

ristauro dei quadri appartenenti alle chiese di ragione erariale» (14 maggio 1856, prot. N° 295, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII 9/24).

[11] In questa lettera si legge esattamente «Per quanto concerne la proposta con lo stesso rapporto avanzata (rapp. 14 maggio 1856 N° 295) di mettere ogni anno a disposizione assoluta della Presidenza [dell'Accademia] l'intero fondo accordato superiormente in preventivo per il restauro dei quadri celebri appartenenti alle chiese povere la Luogotenenza non può ritenere tale provvedimento né regolare, ne necessario e quindi non trova di farvi luogo nulla ostando invece che siano anticipate le pratiche e presentati i quadri meritevoli di restauro onde attingere i contratti a misura dei fondi resi disponibil» (14 maggio 1856, prot. N° 295, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, 9/24).

[12] Tale procedura, secondo Selvatico, faceva sì che «fra un guasto e la sua riparazione decorresse un tempo lungo, quasi che i guasti aspettassero pazientemente la *rutine* [*sic*] d'uffizio; quasi che un solo giorno di ritardo non potesse fare inutile ogni provvedimento. Aggiungerò che il citato decreto offende implicitamente la delicatezza dell'Accademia, quasi si temesse che essa potesse mal versare il denaro affidatole, o concludere contratti improvvidi. L'Eccelsa Luogotenenza onorò sempre l'Accademia (e me in particolare) con la confidenza più lusinghiera e quindi affidò somme rilevanti così ad essa che alla persona mia, da essere dispendiate entro un certo lasso di tempo. Non credo che l'Accademia né io abbiamo demeritato mai tal confidenza, e perciò mi fo a reclamare a nome di tutto il corpo contro una misura dannosissima ai capilavori di pittura. [...] Reso immeritevole della confidenza de' miei superiori, in un fatto in cui la confidenza è necessità, dovrei esortare V.E. ad accogliere la mia dimissione, poiché è indegno dell'onore di una carica quell'uomo che la conserva, od in onta alle prove di sfiducia che ne riceve [...] Venezia 12 agosto 1856» (ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, 9/24).

di una significativa continuità fra l'esperienza di Edwards e il periodo immediatamente successivo. La studiosa scrive infatti

Il 17 marzo del 1821 moriva a Venezia Pietro Edwards lasciando un'importante eredità. Ai pittori-restauratori l'esperienza maturata durante gli anni d'attività del laboratorio di SS. Giovanni e Paolo [...] e, ai responsabili istituzionali della tutela i suoi scritti[13].

Questa è forse l'unica frase del libro della Sarti che non condivido; a me sembra infatti che esista una profonda cesura fra l'esperienza di Edwards ed il restauro veneziano dei primi decenni dell'Ottocento[14]. La morte di Edwards e la diaspora dei restauratori del laboratorio dei SS. Giovanni e Paolo portarono infatti alla dispersione della straordinaria competenza tecnica acquisita negli anni precedenti, come del resto è confermato anche dalla scarsa qualità dei lavori realizzati nei primi decenni dell'Ottocento da restauratori quali Sebastiano Santi[15], Giuseppe

[13] M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento. L'attività di Guglielmo Botti*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti 2004, p. 1.

[14] Una conferma della cesura esistente fra i restauri di Edwards e quelli del periodo immediatamente successivo viene anche dall'esame dei diversi metodi impiegati per il ritocco. Mentre infatti nel 1820 Bedotti affermava che tutti i restauratori veneziani eseguivano i ritocchi a vernice (G. Bedotti, *Il restauro dei dipinti*, a cura di V. Parodi, Firenze, Edifir 2010, p. 113), nel 1849 la Merrifield scriveva: «mi hanno detto che Pietro Edwards usava nel restauro solo vernice mastice ma alcuni degli attuali restauratori dei dipinti pubblici di Venezia usano olio di lino crudo ed altri olio di lino cotto col litargirio. Non credo sia necessario commentare i risultati di questi restauri» (M.P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, 2 voll., London, J. Murray 1849, ed. anast. New York, Dover Publications 1967, pp. 843-89: 877).

[15] Il muranese Sebastiano Santi (1789-1866), s'occupò inizialmente di restauro ma in seguito si dedicò sempre più spesso alla pittura a fresco sia nel Veneto sia nel Friuli-Venezia-Giulia. Fra il 1826 e il 1828 restaurò la *Pietà* e la *Presentazione di Maria al tempio* di Tiziano, attualmente conservate all'Accademia di Venezia e, tra il 1834 e il 1836 ritoccò, il *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano (foderato e pulito da Gaetano Astolfoni). Questo intervento è di particolare interesse poiché il Santi si rifiutò coprire con i ritocchi il colore originale di Tiziano e vi fu praticamente costretto dal consiglio accademico di cui facevano parte Lipparini, Grigoletti, Fabris etc. (G. Nepi Scirè, *Recenti restauri alle opere di Tiziano a Venezia*, in *Tiziano*, Catalogo della mostra [Venezia, 1 giugno-7 ottobre 1990], Venezia, Marsilio 1990, pp. 109- 31). La correttezza professionale del Santi emerge anche da quel che scrisse della sua attività Adolfo Ber-

Gallo Lorenzi[16], Lattanzio Querena[17]. Bisogna ricordare, infine, che gli scritti di Edwards erano dei testi amministrativi conservati negli archivi dell'antica Repubblica e non erano quindi facilmente accessibili.

---

nardello (A. Bernardello, *Le peripezie di un dipinto di Cima da Conegliano (1827-1839)*, «Atti dell'Istituto veneto di scienze lettere ed arti», 155, 1996-97, pp. 287-98).

[16] Giuseppe Gallo Lorenzi (1790-1868) fu celebre sia come copista che come restauratore. Nel 1831 restaurò la pala di Castelfranco di Giorgione (a cui seguì il restauro di Paolo Fabris nel 1851), nel 1836-38 intervenne sul *Sant'Jacopo* di Tiziano della chiesa di San Lio; nel 1846-49 rimosse la patina giallastra che offuscava il San *Giovanni Battista* di Tiziano e nel 1856 intervenne sul *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano nella chiesa dei Gesuiti a Venezia (Nepi Scirè, *Recenti restauri*, pp. 109-31).

[17] Lattanzio Querena (1768-1853), nacque a Clusone (BG) e studiò pittura dapprima a Verona con Saverio Della Rosa e quindi a Venezia col Maggiotto. Il Querena guardava soprattutto le opere del Cinquecento veneto, di cui divenne un esperto copista ed un noto restauratore. Come pittore fornì i cartoni per il mosaico raffigurante *Il giudizio finale* eseguito nel 1836 da Liborio Salandri per il portale maggiore di San Marco. Tra il 1821-23 restaurò l'*Annunciazione* di Tiziano a S. Salvador (Nepi Scirè, *Recenti restauri*, pp. 109-31).

Un posto a parte fra i restauratori veneziani di questo periodo merita Antonio Florian (1770-1838 oppure 1843). Di origine veneziana, Florian fu allievo del Maggiotto e, accanto ad una modesta attività come pittore, si dedicò soprattutto al restauro dei dipinti. Fra il 1815 ed il 1816 lavorò col Baldassini al restauro delle tele raffiguranti le *Storie di San Marco* del Tintoretto. Nel 1817 fu incaricato dal Cicognara di restaurare l'*Assunta* dei *Frari* e successivamente intervenne sulle pale di Bellini (*Madonna in trono e santi*) e di Lotto (*Elemosina di S. Antonino*) della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Sicuramente Florian doveva essere meno cauto di Edwards nella pulitura dei dipinti, tuttavia egli godeva della stima del grande restauratore inglese che lo propose come insegnate per la *Scuola di restauro delle pubbliche pitture* di cui stese il progetto del 1819 in cui dopo aver ricordato la carenza a Venezia di veri restauratori scriveva «una eccezione dovrebbe farsi riguardo al professor Antonio Floriani menzionato nell'altro accademico rapporto del 20 dicembre 1818 ed indicato allora come quegli che nello stabilirsi la nuova scuola associar si potrebbe al [Giuseppe] Baldassini» (P. Edwars, *Istituzione di una formale pubblica scuola per il restauro delle danneggiate pitture*, a cura di G. Basile, Roma 1994, p. 30). Tale manoscritto si conserva nella biblioteca del seminario patriarcale di Venezia (1 agosto 1820, Busta Edwards, n. 2, ms. 788/15) mentre la minuta si trova nell'Archivio dell'Accademia di Venezia.

Su P. Edwards si veda anche G. Mazzaferro, *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*, con l'edizione critica del Repertorio Generale delle Venete Belle Arti, Firenze, GoWare 2015.

Un'altra significativa differenza fra il periodo dell'Edwards e i decenni successivi è la scarsa attenzione verso la formazione dei restauratori: l'ultimo importante scritto di Edwards, del 1819, fu infatti il progetto per l'*Istituzione di una formale pubblica scuola per il restauro delle danneggiate pitture*[18]. Questo documento è d'estrema importanza perché mostra l'attenzione di Edwards verso un aspetto della conservazione che, in Italia, venne quasi completamente trascurato fino a quando, nel 1863, Giovan Battista Cavalcaselle sostenne nuovamente la necessità d'istituire una scuola pubblica di restauro[19]. Anche tale proposta rimase senza seguito, ma sappiamo che Selvatico conosceva ed approvava il progetto di Cavalcaselle[20].

Se è vero che per tutto l'Ottocento a Venezia non si parlò più di una scuola per restauratori di dipinti[21] bisogna tuttavia ricordare che, nel 1856, il consiglio dell'Accademia propose l'istituzione di una scuola per il restauro dei mosaici sotto la direzione del mosaicista Giovanni Moro[22], che avrebbe dovuto formare due restauratori

[18] Si veda la nota precedente.

[19] G.B. Cavalcaselle, *Istituzione di una scuola per il restauro delle opere di pittura*, sez. XVII dell'opuscolo *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, «Rivista dei comuni italiani», 3/4, 1863, pp. 33-56: 42-3.

[20] Menzionando tale progetto Selvatico scrisse infatti «[egli] vorrebbe che fossero aperte scuole intese ad ammaestrare i ristauratori [...] e codeste scuole bramerebbe fornite di abili insegnanti di chimica» (P. Selvatico, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, «Nuova Antologia», 5, 1867, pp. 504-12: 509).

[21] Nel 1873, dopo il trasferimento a Venezia del Botti come conservatore delle gallerie dell'Accademia, si parlò nuovamente della formazione dei restauratori di dipinti, ma ormai l'idea della scuola era tramontata e la proposta che Botti ribadì nel suo discorso *Sulla convenienza di istituire Scuole di restauro per le tre Arti ma specialmente per la pittura* al *Quarto congresso artistico italiano* (Torino, V. Bona 1880) era quella di formare 'sul campo' dei giovani pittori che si fossero dimostrati particolarmente dotati per tale attività. Botti scrisse infatti «riconosciuta la poca convenienza dell'istituzione di pubbliche scuole ufficiali di restauro dei dipinti, il Governo affidi i giovani più idonei a tale studio ai ristauratori e conservatori delle pubbliche pinacoteche, sotto la cui direzione, in base alle norme governative sui ristauri, tale arte apprendono» (p. 13).

[22] Giovanni Moro apprese l'arte del mosaico a Milano dal mosaicista romano Giacomo Raffaelli. Divenuto molto abile nel restauro e nell'imitazione degli antichi mosaici veneziani incominciò a lavorare nella basilica di S. Marco nel 1822 e dal 1842 al

all'anno[23]. Quest'iniziativa tuttavia venne bloccata dal ministro dell'istruzione e del culto Leo von Thun poiché, a suo avviso, la scuola sarebbe stata molto costosa e avrebbe prodotto in breve tempo troppi restauratori. Thun propose invece d'istituire due borse di studio triennali attingendo ai fondi che l'imperatore Francesco Giuseppe aveva destinato al restauro della basilica marciana[24].

Anche se non si pose il problema della formazione, Selvatico cercò comunque di selezionare gli operatori destinati ad intervenire sui dipinti pubblici, nel 1855 egli inviò infatti alla Luogotenenza un *Elenco dei buoni restauratori di dipinti delle province venete*[25], in cui menzionava sette 'restauratori patentati' e precisamente: Gaetano Astolfoni, Sebastiano Santi, Giuseppe Gallo Lorenzi e Luigi Grechi a cui andavano aggiunti Andrea Tagliapietra[26], Paolo Fabris e Antonio Zambler

---

1857 gli furono affidati gran parte dei restauri dei mosaici. Nel 1858 il Moro venne ingiustamente accusato di furto e fu quindi allontanato dal cantiere della basilica ed egli se ne andò portando con sé tutti i cartoni che aveva preparato (L. ZANELLA, *Karl Blaas pittore e docente nelle Accademie di Venezia e Vienna*, in *Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste. La formazione artistica a Venezia e a Vienna*, Relazioni della Soprintendenza per i Beni storici artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, cura di R. Fabiani, G. Perusini, Udine, Forum 2010, pp. 53-62).

[23] Allegata a questa proposta v'era una copia del decreto governativo che nel 1817 aveva istituito una scuola di mosaico, che tuttavia durò soltanto fino al 1820, presso l'Accademia di Brera. La commissione accademica notava inoltre che «sarebbe affatto inutile la cura e la conservazione dei monumenti se un giorno venisse a mancare chi valesse a conservarli». La scuola prevedeva un concorso per selezionare gli allievi in cui ciascun concorrente avrebbe dovuto eseguire un saggio di mosaico d'invenzione.

[24] Von Thun propose di pagare Moro per questo corso £ 600 all'anno e d'istituire due borse di studio annuali di £ 300 ciascuna (Lettera del ministro von Thun del 24 gennaio 1857, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 962, fasc. XXXVII, 14/14).

[25] 1 aprile 1855, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, fasc. 9/20 .

[26] Alberto Andrea Tagliapietra (1802-1871) fu ispettore delle gallerie dell'Accademia di Venezia dal 1854 al 1871 e quindi di fatto il referente per gran parte dei restauri della Galleria nonché per i principali restauri eseguiti a Venezia e nel Veneto dal 1854 al 1871, egli infatti godeva della stima e della fiducia di Selvatico che lo consultava regolarmente per tutti i restauri di maggior impegno. Sull'attività di Andrea Tagliapietra, si veda la tesi di diploma di Lara Marchese, per la scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università di Udine, *Andrea Alberto Tagliapietra ispettore dell'Ac-*

che – a suo avviso – erano «gli unici che potevano offrire la garanzia di un risarcimento fatto con vera capacità artistica!». Anche Selvatico dunque, come gran parte dei suoi contemporanei, riteneva che il ritocco pittorico fosse l'aspetto più importante del restauro

I ristauratori – scrisse infatti – per essere tenuti abili nella loro professione, devono subire un rigoroso esame dell'arte loro dinnanzi ad una Commissione Accademica, esame che dura più giorni e si compie con un Nudo dipinto dal vero. Tutti quelli che hanno subito tale esame lodevolmente, ricevono dalla Accademia stessa una Patente di Ristauratore, e possono essere trascelti a risarcire i dipinti che appartengono allo Stato; quando il bisogno si presenti, e venga autorizzata la spesa relativa. Tutti gli altri che esercitano l'arte abusivamente, cioè senza la ricordata Patente, non sono riconosciuti dall'Accademia, ed essa quindi s'astiene dal proporli quando ci sono da ristaurare quadri di appartenenza erariale[27].

Pare dunque che a Venezia l'esame per ottenere la patente di restauratore consistesse essenzialmente in una prova di capacità artistica mentre in Francia, già nel concorso per restauratori del Louvre del 1848, erano previste due distinte prove d'esame: una di carattere pittorico per i *peintres-restaurateurs* ed una più 'tecnica' per i *restaurateurs* (foderatori, parchettatori) a cui già da tempo si riconosceva una diversa professionalità, che non prevedeva una formazione pittorica[28].

Dai progetti di restauro presentati da Fabris, Tagliapietra e Zambler sembra che tutti e tre intervenissero anche sui supporti, ma non sappiamo se effettuavano personalmente questi interventi o se invece delegavano tali operazioni a dei collaboratori dei quali comunque non viene mai indicato il nome, neppure per gli interventi più impegnativi come ad esempio la parchettatura della tavola di Cima del duomo di Conegliano, restaurata da Zambler nel 1856.

All'infuori delle relazioni di restauro, gli interventi sul supporto

cademia di Venezia (1854-1871) a. a. 2013-14 di cui sono stata relatrice. Su Andrea Tagliapietra si veda vedere inoltre la *Commemorazione* pubblicata negli *Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia dell'anno 1872*, Venezia, Visentini 1872, pp. 55-6.

[27] 1 aprile 1855, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, fasc. 9/20.

[28] Sul concorso del Louvre del 1848 si veda G. Perusini, *Simon Horsin-Déon e il restauro in Francia alla metà del XIX secolo,* Firenze, Edifir 2013, cap. III, *Horsin-Déon e il concorso per restauratori del 1848*, pp. 53-73).

vengono ricordati soltanto in un documento del 1857 in cui peraltro si ribadisce l'importanza del ritocco. L'Accademia di Venezia rispose infatti al restauratore Pietro Balbi che proponeva un suo brevetto per pulire i dipinti[29] che «[i]l restauro dei quadri antichi non si limita alla sola politura, esso richiede talvolta la rifoderatura, l'intelajatura e la stuccatura delle parti mancanti», ma ribadiva che l'aspetto più importante era ritocco poiché spesso

è necessario il rimettere parti intere, come teste, estremità, panneggiamenti ecc. operazioni senza le quali il restauro non potrebbe mai chiamarsi tale perché non farebbe che mettere in sempre maggiore evidenza i guasti delle tele. Ora per eseguire questi lavori occorre soprattutto vera perizia d'arte, e quindi guarentiggia sicura che il ristauratore, essendo anche pittore, conosca alla perfezione i metodi adoperati nel dipingere dalle varie scuole e dai vari autori[30].

Naturalmente anche per Selvatico «il restauro migliore è quello che meno si scorge» come sosteneva negli stessi anni Giovanni Secco Suardo[31] e come ritenevano quasi tutti i collezionisti, mercanti e conservatori dell'epoca[32].

---

[29] Pietro Balbi aveva messo a punto questo metodo su un dipinto della chiesa dei SS. Nazaro e Celso di Verona e già nel 1844 la *Commissione di ornato* dell'Accademia di Verona gli aveva rilasciato un certificato sulla validità del suo procedimento (*Balbi Pietro p[er] permesso di pulire antiche pitture secondo il suo metodo, cui intende serbare il segreto* (1858-59), ASVe, Luogotenenza, 1857-1861, b. 962, fasc. XXXVII, fasc.14/26).

[30] L'Accademia di Venezia notava inoltre che il metodo del Balbi avrebbe potuto creare dei danni successivamente a causa del perdurare dell'attività dei reagenti chimici e sottolinea il proprio disappunto per il desiderio del Balbi di mantenere il segreto precisando che «se non si domanda agli altri ristauratori il metodo da essi adoperato, è solo perché non è desso un segreto, seguendo tutti lo sesso metodo, ed eseguendo i loro saggi pubblicamente ed in presenza di una Commissione Accademica e non a porte chiuse come il Balbi ha sempre desiderato» (ASVe Luogotenenza province venete, Atti, filza 962, fasc. XXXVII, fasc. 14/26).

[31] G. Secco Suardo, *Il restauratore dei Dipinti*, Milano, Hoepli 1927, p. 52. La prima edizione fu stampata nel 1894 dopo la morte del Secco-Suardo (avvenuta nel 1873) tuttavia la prima parte del manuale fu pubblicata nel 1866: G. Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del ristauratore di dipinti*, Milano, tip. P. Agnelli 1866.

[32] Di questo avviso era anche Ulisse Forni secondo il quale «per riuscire valente

L'unica iniziativa del Selvatico che si ricollega all'attività di Edwards è il *Progetto per la conservazione delle pitture classiche delle chiese veneziane* del 21 dicembre 1854[33] che richiama il *Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture* stilato da Edwards nel 1785[34].Il grosso fascicolo è composto da una serie di schede, firmate da Lipparini, Grigoletti e Tagliapietra (che facevano parte della *Commissione permanente di pittura* dell'Accademia) con l'elenco dei dipinti bisognosi di restauro conservati nelle sette principali chiese erariali di Venezia: SS. Giovanni e Paolo, i Carmini, S. Giovanni in Bragora, i Gesuiti, i Frari, San Zaccaria ed infine la chiesa di San Sebastiano sulla quale si focalizzò l'interesse di Selvatico. Il restauro degli affreschi del Veronese conservati in quest'ultima chiesa prevedeva un costo di ottomila lire contro l'importo totale di seimila destinato annualmente dalla Luogotenenza alle cosiddette 'chiese povere'. Selvatico tuttavia sostenne con forza la necessità di questo restauro (che venne infine realizzato da Zambler nel 1857)[35] sottolineando

restauratore bisogna prima di tutto esser pittore» (U. Forni, *Manuale del pittore-restauratore*, studi per la nuova edizione a cura di G. Bonsanti, M. Ciatti, Firenze, Edifir 2004, pp. 38-9). Tutti i conoscitori ed i conservatori dell'Ottocento ritenevano che un buon restauratore dovesse essere un abile artista. Sui metodi di reintegrazione pittorica impiegati nell'Ottocento si veda: G. Perusini, *La reintegrazione pittorica dei dipinti mobili da Edwards a Brandi*, in *Le fasi finali nel restauro delle opere policrome mobili*, Atti del convegno (Trento, 19-20 novembre 2010), Padova, Il Prato 2011, pp. 243-59.

[33] *Elenco delle pitture classiche esistenti nella chiesa di [...] in Venezia le quali sono danneggiate, o mostrano potersi danneggiare; cause rimote o prossime dei loro guasti, loro riparazione parziale o generale*» (21 dicembre 1854, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, fasc. 9/23).

[34] P. Edwards, *Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture* a cura di G. Basile, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali-Istituto centrale del restauro 1994, pp. 11-25. Il documento datato 12 giugno 1786 (o 3 marzo 1785) si trova nella biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia (b. Edwards n. 1, ms. 787/7, 1785).

[35] In questo intervento Zambler seguì i suggerimenti del prof. Carl Blaas il quale gli propose di usare «colla di formaggio» (colla di caseina) al posto della «colla di trementina». L'idea era buona poiché, pur inscurendo, la caseina rispettava comunque l'aspetto opaco dell'affresco. Tale intervento non fu comunque risolutivo e nel 1869 venne istituita una commissione per decidere le modalità di un nuovo intervento. Tale commissione raccomandò «di non ripassare olii o vernici sugli affreschi e di usar della tempera. Anche altri restauratori offrirono la loro opera e fra questi vi fu nuovamente

come «questi affreschi erano ormai fra i pochi che si conservassero ancora a Venezia»[36].

L'interesse del Selvatico verso le pitture murali non era nuovo poiché, già nel 1847 egli aveva scritto a Pietro Mugna: «è ridicolo, è veramente ridicolo, che nella patria dei grandi frescanti antichi com'è Venezia, nessuno insegni [all'Accademia] la pittura a fresco»[37]. Anche il Selvatico tuttavia, come molti artisti e restauratori dell'epoca non sapeva apprezzare la superficie opaca e porosa dell'affresco tanto che, nel 1856, propose di stendere sugli affreschi del *Tempietto longobardo*

---

lo Zambler, Giovanni Busato che proponeva la tecnica della sterocromia e Antonio Paoletti che suggeriva l'impiego del buon fresco. Sembrava che l'Accademia avesse deciso per la proposta del Busato ma l'intervento del Ministero della Istruzione Pubblica e della Giunta di Belle Arti portarono infine a decisioni diverse» (A.D. Basso, C. Scarpa, F. Frezzato, *Paolo Veronese a Venezia: il restauro delle pitture murali della Chiesa di san Sebastiano. Nuovi contributi alla conoscenza dell'opera e della tecnica esecutiva*, in *Lo stato dell'arte 10*, Congresso nazionale IGIIC, (Roma, 22-24 novembre 2012), Firenze, Nardini 2012, pp. 1-8. Su questi affreschi si veda anche: Sarti, *Il restauro*, pp. 19-28).

[36] Il Selvatico notava che «gran parte di quelle preziose opere è ancora intatta ed apparirebbe in tutta la pristina sua bellezza, se venissero da mano esperta levati i molti strati di polvere che vi stanno incrostati sopra forse da secoli. Il dar opera a questa nobile fatica, sarebbe quasi un compensare Venezia delle gravi perdite da Lei fatte dei freschi mirabili di Tiziano, del Pordenone, di Giorgione e Paolo stesso [...] La spesa è vero per ricuperare i detti freschi non è indifferente (Aust.e £ 8000), ma quando io penso di qual tesoro ella può farci posseditori, e rammento di quanta larghezza di spendii, l'Eccelso Ministero destinasse ora al ristauro della Cena di Leonardo a Milano, non dubito che la proposta verrà da Esso Ecc.so Ministero sorretta di favorevole approvazione, specialmente se la tanto ascoltata voce di codesta Eccelsa Superiorità, vorrà sorreggerla del suo favorevole voto» (21 dicembre 1854, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, fasc. 9/23).

[37] Il 6 marzo 1847 Selvatico, ricordando il concorso per la nomina del professore di pittura, scrisse all'amico Pietro Mugna «Fra i concorrenti il primo è il Lipparini, secondo il cav. Paoletti, terzo il Gregoletti. Pare che resterà Lipparini ma sarebbe una vera ingiustizia giacché è infinitamente maggiore l'abilità del Paoletti. Aggiungi che egli è ora il maggior frescante che abbiamo, ed è ridicolo, è veramente ridicolo che nella patria dei grandi frescanti antichi com'è Venezia nessuno insegni la pittura a fresco né il Lipparini lo potrebbe perché non sa neppure da quale parte si incominci» (Biblioteca Bertoliana Vicenza, Epistolario Mugna, E. 78). Ringrazio Alexander Auf der Heyde che mi ha fornito questa informazione.

di Cividale vernice dammar sciolta in acquaragia[38]. Col tempo però egli acquisì una maggiore competenza anche sul restauro dei dipinti murali, tant'è vero che nel 1870, dopo aver visto gli interventi del Botti sugli affreschi di Giotto a Padova, lodò il suo metodo (basato sull'impiego della cera) perché le pitture «tornavano alla pristina lor fulgidezza, senza che apparisca su d'esse quel lustro odioso prodotto dalle gomme e dalle vernici»[39].

E veniamo alle fonti scritte utilizzate da Selvatico per lo studio del restauro: l'unico manuale ch'egli menziona più volte è il trattato di Simon Horsin-Déon, *De la conservation et de la restauration des tableaux*, stampato a Parigi nel 1851[40]. In effetti, fra i manuali di restauro pubblicati prima del 1850, questo era l'unico che godesse d'una certa notorietà[41], quest'opera inoltre risultava di particolare interesse perché forniva molte informazioni riguardo ai metodi utilizzati dai restauratori francesi sui dipinti requisiti in Italia[42]. L'interesse di Selvatico per

[38] Selvatico notava che «pel rinettamento conviene usare una soluzione di potassa, o di ammoniaca, se la pittura è a fresco, la mollica di pane invece se è a tempera. Che se poi la vernice non si desse senza il rinettamento precedente, si insozzerebbe la pittura anziché ripulirla […] rispetto poi alla vernice, conviene pei freschi e per la tempera, usare quella di *Amaro [Dammar*] unita ad acquaragia distillata. Quella di mastice è infatti troppo viscida, ingiallisce e lascia un tralucimento disgustoso» (2 gennaio 1857, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, quinquennio 1857-61, b. 960, XXXVII, fasc. 12/1). Il restauro degli affreschi del tempietto longobardo venne eseguito dal Tagliapietra sotto la direzione di Giuseppe Uberto Valentinis (V. Foramitti, *Il tempietto longobardo nell'Ottocento*, Udine, Edizioni del confine 2008, p. 29).

[39] P. Selvatico, *Sulle riparazioni dei celebri affreschi di Giotto detti dell'Arena in Padova. Memoria del cavaliere ufficiale Marchese Pietro Estense Selvatico già pubblicata nel Giornale di Padova nel Novembre del 1869*, Pisa, Tip. Citi 1870, p. 7.

[40] G. Perusini, *Simon Horsin-Déon e il restauro in Francia alla metà del XIX secolo*, Firenze, Edifir 2013 con la traduzione italiana del trattato di Horsin-Déon.

[41] Fatta eccezione per il manuale di Giovanni Bedotti, pubblicato a Parigi nel 1837 (G. Bedotti, *De la restauration des tableaux: traite special sur la meilleure maniere de rentoiler, nettoyer et restaurer les tableaux anciens et modernes* Paris, chez l'auteur 1837), che tuttavia era poco diffuso sia in Italia sia in Francia, prima della metà del secolo furono stampati 'soltanto' cinque manuali tedeschi che tuttavia nella penisola erano praticamente sconosciuti (si veda l'elenco di questi manuali in C. Köster, *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, a cura di G. Perusini, Udine, Forum 2001, pp. 54-61).

[42] Anche i conservatori di altri musei italiani disapprovavano, come Selvatico, i re-

questo manuale e per i restauri subiti dai dipinti veneziani portati in Francia, conferma il mutamento della sua posizione nei confronti del restauro, confermato del resto anche da un breve saggio databile verso il 1853, in cui Selvatico scrisse

io nemico giurato dei ristauratori che rifanno i quadri ammiro poi e ringrazio quelli che ridonano industremente la originalità loro ai dipinti famosi. Perciò desidero che ad artisti pari al Tagliapietra, sia allogato il risarcimento d'altre pitture di questa cara Venezia, le quali ora si mostrano, o logore dagl'anni o svisate da mal condotti impiastricciamenti. Di tal numero sono, a parer mio, e la tavola maravigliosa dello stesso Bellini che appartiene alla chiesa di S. Zaccaria, e più di qualche dipinto all'Accademia, e sopra tutti il San Piermartire di Tiziano, il quale va ancora coperto dal turpe giallume di cui lo intinsero a Parigi, quando fu colà dalla tavola portato in tela trent'anni sono[43]. Quest'opera,

stauri eseguiti in Francia; si veda a tal proposito il contributo di Gabriella Incerpi, *I restauri sui quadri fiorentini portati a Parigi,* in *Florence et la France. Rapports sous la Révolution et l'Empire*, Actes du Colloque (Florence, 2-4 juin 1977), Firenze, Centro Di-Paris, Editart Quatre-chemins 1979, pp. 215-35.

[43] Le informazioni di Selvatico su questo restauro derivano quasi sicuramente da Horsin-Déon il quale scrisse nel suo trattato «Il prezioso e magnifico quadro di Tiziano raffigurante il *Martirio di San Pietro domenicano* ha subito lo stesso intervento [della *Madonna di Foligno* n.d.a.] ed ecco cosa ne fu scritto nello stesso testo "la grande dimensione del dipinto costrinse i commissari delle arti in Italia a farlo trasportare via mare fino a Marsiglia. Durante la traversata la fregata *Favorita* su cui era stato imbarcato il quadro, s'imbatté in una tempesta, la cassa che lo conteneva si bagnò e l'umidità raggiunse il dipinto facendo rigonfiare il supporto ligneo e la preparazione inzuppata d'acqua non garantiva più alcun sostegno alla pittura di Tiziano. Il rapido essiccamento che seguì alla rimozione del dipinto dalla cassa causò la contrazione del legno e sulla pittura, che non poteva seguire tali movimenti, apparvero numerosi sollevamenti sicché, per salvare il dipinto, si dovette trasportarlo su un nuovo supporto. L'intervento fu affidato a Hacquin, che dovette anche affrontare le difficoltà poste dalle dimensioni straordinarie di questo dipinto ma l'Amministrazione del Museo fu completamente soddisfatta dall'abilità, dalla cura e dal talento di cui egli diede prova in tale operazione"». (cfr. Perusini, *Simon Horsin-Déon e il restauro*, p. 205). Il testo a cui fa riferimento il Déon è il celebre *Rapport à l'Institut National sur la restauration du Tableau de Raphael connu sous le nom de la Vierge de Foligno, par les citoyens Guiton, Vincent, Taunay et Berthollert*, Paris, Imprimerie des sciences et arts 1802.

che sebbene non sia sans défauts, come esageratamente la dicono i Francesi, è però uno stupendo capo lavoro, vorrei veder ritornata all'antica bellezza[44].

Questo giudizio sul «turpe giallume» steso in Francia è particolarmente interessante poiché si ricollega al problema della conservazione o della rimozione della patina che fu al centro di alcune violente polemiche scoppiate alla metà dell'Ottocento nelle principali gallerie pubbliche d'Europa[45]. Coloro che sostenevano la necessità di rimuovere tali patine, spesso frutto di restauri o di malintesi interventi di manutenzione, erano una minoranza ma fra essi si trovavano i migliori conoscitori dell'epoca (come Eastlake, Villot, Mündler) ed il fatto che Selvatico, a differenza della maggior parte dei critici e degli *amateurs*, si fosse schierato contro queste patinature dimostra la sua competenza tecnica e la sua autonomia di giudizio.

Il 12 agosto 1852 Selvatico chiese un finanziamento per il restauro del *San Pietro martire* di Tiziano[46] precisando che il capolavoro di Tiziano appariva gravemente deturpato dal 'trasporto' realizzato in Francia e dal fatto che «s'era cercato d'armonizzare il nuovo col vecchio a mezzi di asfalti od olii cotti come usavasi allora».

Di questi fatti fa fede M. Déon nella recente sua operetta *De la restauration des Tableaux*, Paris 1851, pag, 11, e più ancora l'esame del quadro medesimo, il

[44] P. Selvatico, *Sul recente restauro della tavola di Giovanni Bellini nella Chiesa dei Ss. Gio. e Paolo*, Biblioteca Civica Padova, Carte Pietro Selvatico, b. 5, ins. 167, senza data. Ringrazio Alexander Auf der Heyde per questa segnalazione. Poiché il restauro della pala del Bellini fu concluso nel 1853 bisogna supporre che questo scritto fosse di poco successivo.

[45] G. Perusini, *Il dibattito sulla pulitura dei dipinti della National Gallery e del Louvre alla metà dell'Ottocento: alcune considerazioni generali*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del convegno (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, Roma, Campisano Editore 2013, pp. 335-50.

[46] Il dipinto raffigurante *Il martirio di San Pietro da Verona*, eseguito da Tiziano nel 1528-30 per l'altare della confraternita dedicata all'omonimo santo nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, fu sempre considerata una delle sue opere migliori e, non a caso, nel 1797 venne requisito dai francesi. Quando nel 1816 il dipinto fu finalmente restituito non fu ricollocato in chiesa bensì nell'attigua cappella del rosario dove nel 1867 fu distrutto da un incendio. Sull'altare originario si trova attualmente una copia seicentesca di Johann Carl Loth.

quale si dimostra a grado ingiallito da non potersi più riconoscere la freschezza ed il vario alternarsi de' caldi coi freddi, che facea inimitabile il colore del grande Tiziano se questa opera insigne rimanesse coperta da sozza belletta, tornerebbe piuttosto a danno che non ad istruzione degli artisti[47].

Selvatico notava infatti che gli allievi ed i copisti erano costretti o a riprodurre quello 'sporco giallume' o ad indovinare il vero colore di Tiziano «ponendo sulla copia toni e tinte diverse dall'originale e quindi procedono a tentoni senza norme fisse, col pericolo di sbagliare totalmente l'intonazione». È interessante notare che quest'idea compare anche negli scritti di Eugène Delacroix il quale nel 1858, riferendosi alla pulitura condotta da Villot sui dipinti di Rubens nella *Galerie Médicis*, scrisse all'amico Constant Dutilleux:

credo che si tratti di un intervento eseguito bene, anzi in modo quasi straordinario rispetto alle sverniciature che si praticano abitualmente [...] la rimozione totale della vernice, soprattutto sui chiari, ha messo in luce una freschezza di toni che ci si poteva ben aspettare. I giovani pittori che credono sia sufficiente dipingere con l'olio grasso e dare un tono caldo alle loro tele con l'impiego del bitume saranno molto contrariati[48].

L'intervento sul *San Piero martire* documenta l'approccio estremamente cauto e 'moderno' del Selvatico[49] il quale, prima d'iniziare il

---

[47] 12 agosto 1852, filza 315, XVIII, fasc. 9/7.

[48] *Lettres de Eugène Delacroix 1815-1863*, éd. par P. Burty, Paris, A. Quantin 1878, pp. 292-3.

[49] Selvatico sottopose alla *Commissione permanente di pittura* (formata da Lipparini, Grigoletti, Santi, Schiavoni e Molmenti) tre principali quesiti: «1) quali fossero i rinettamenti ed i restauri di cui possa veramente abbisognare la tavola del San Pietro martire e se conviene all'uopo proporre che il dipinto venisse trasportato all'Accademia durante il tempo del suo restauro; 2) quale fra i valenti nostri artisti di restauro possa tenersi il più adatto a ben risarcire questo capolavoro; 3) quale sarebbe il giusto prezzo da doversi accordare all'artista per l'indicato restauro e in quanto tempo potrebbe egli compierlo». Secondo la commissione andavano effettuate le seguenti operazioni: «una leggera, cauta ed artistica detersione della vernice al fine di togliere in parte quella patina gialla che è […] forse la principale causa che rende opaco e monotono il celebre dipinto». I commissari consigliavano quindi di effettuare il restauro all'Accademia in modo da poter seguire i lavori, ma mancava un locale adatto ed inoltre, essendo il dipinto coperto da uno strato di vernice spesso e rigido, l'eventuale arrotolamento

restauro, interpellò la *Commissione permanente di pittura*, previde la stesura di un progetto preliminare e suggerì di affidare l'incarico a Paolo Fabris (1810-1888)[50] che aveva già restaurato con successo alcune opere di Tiziano[51]. Purtroppo la fiducia accordata al Fabris era assai mal riposta e presto se ne rese conto lo stesso Selvatico che inizialmente lo considerava uno dei migliori restauratori di Venezia[52]

per il trasporto avrebbe causato gravi danni. Quanto al restauratore la commissione «propendeva per il Tagliapietra» ma Selvatico volle affidare il restauro al Fabris facendo notare che «dopo lo stupendo saggio dato dal Fabris sul Tiziano della Salute non crederei di doverlo estromettere trattandosi d'altro lavoro insigne dello stesso autore». Per questo primo intervento fu proposto un compenso di £ 400 ed un mese di tempo; alla conclusione della pulitura, la commissione avrebbe deciso se effettuare un 'restauro radicale' che venne infine effettuato, sempre dal Fabris, per un compenso di £ 1.000 e sei mesi di tempo (14 aprile 1852 e 27 settembre 1852, ASVe, Luogotenenza province venete, filza 315, XVIII, fasc. 9/7). A restauro ultimato la commissione chiese a Fabris un ulteriore intervento pittorico per eliminare il disturbo dei ritocchi alterati (stesi in Francia) che, in seguito all'alleggerimento della patina, risultavano più evidenti. Tale indicazione è importante perché conferma il blando livello della pulitura effettuata dal Fabris. Il 13 agosto 1853 il restauratore firmò una ricevuta aggiuntiva di £ 500 per tale lavoro (ASVe, Luogotenenza province venete, filza 315, XVIII, fasc. 9/7).

[50] Paolo Fabris (Pieve d'Alpago 1810-Venezia 1888) era il fratello minore del più noto pittore, copista e restauratore Placido Fabris (1802-1859). Egli si formò presso l'Accademia di Venezia e dal 1859 fu membro della Commissione per la conservazione della Basilica di S. Marco e custode di palazzo Ducale di cui divenne in seguito ispettore e conservatore. Paolo Fabris fu un mediocre pittore, un discreto copista ma lavorò soprattutto come restauratore e mediatore di opere d'arte. Nella sua commemorazione funebre, tenuta da Domenico Fadiga (falegname e bidello dell'Accademia) il 24 novembre 1888, si legge «fra le altre il Fabris aveva una qualità che per la professione sua era assolutamente preziosa [...] quella cioè di colpire e di riprodurre con una facilità sorprendente lo stile e la tavolozza delle varie scuole, specialmente della nostra, per cui rifaceva figure intere con tanta fedeltà e naturalezza d'imitazione da trarre in inganno l'occhio più esperto come gli accadde sovente» (M. De Grassi, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, 2 voll., Milano, Electa 2003, II, pp. 718-9). Questa descrizione illustra bene il *modus operandi* del Fabris caratterizzato da estese e arbitrarie ridipinture.

[51] Nel 1842 Fabris aveva restaurato la *Pala Pesaro* della chiesa dei Frari e nel 1849-51 la *Pala di San Marco e santi* conservata nella sacrestia della Salute e nel 1853 infine il *San Pietro martire* della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.

[52] Già in una lettera del 1852, e quindi precedente alla *Patente dei buoni restaurato-*

tanto da affidargli il restauro di alcune importanti opere di Tiziano, della *Pala di Castelfranco* di Giorgione (nel 1851-52) e dell'*Incredulità di San Tommaso* di Cima nel Duomo di Portogruaro (nel 1852-54).

Furono proprio le vicende di quest'opera a confermare il comportamento ambiguo di Fabris verso il patrimonio ch'egli, in quanto *conservatore di palazzo ducale* (dal 1859) e consigliere dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (dal 1868), avrebbe dovuto tutelare. Fabris invece, come ha ben documentato Martina Visentin[53], funse da mediatore per la vendita del dipinto alla *National Gallery* di Londra[54] ma già nel corso del restauro emersero la venalità e la scorrettezza del restauratore[55]. Egli infatti aveva ricevuto questo incarico già nel luglio del 1853, ma nell'aprile dell'anno seguente non aveva ancora iniziato il restauro e chiese pertanto una proroga della consegna. Selvatico inoltrò la sua richiesta alla Luogotenenza aggiungendo tuttavia «Fabris è un artista di molta abilità e d'ingegno ma nelle opere pubbliche che gli vengono affidate egli lavora così poco e saltuariamente che non è possibile fidar-

ri, Selvatico aveva scritto che, assieme ad Andrea Tagliapietra, Paolo Fabris era il solo restauratore veneziano «che potesse offerir piena garanzia di ben ripristinare i capolavori» (lettera riguardante il restauro di 14 dipinti dell'Accademia del 14 ottobre 1852, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, fasc. 9 /6).

[53] M. Visentin, *L'incredulità di san Tommaso. La vendita del Cima di Portogruaro*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007) a cura di P. D'Alconzo, Napoli, Clio Press 2007, pp. 301-15.

[54] La tavola del Duomo di Cima, era già stata restaurata nel 1820 da Giuseppe Baldassini ma, nel 1852, si trovava nuovamente in precario stato di conservazione tanto che quando giunse all'Accademia per il restauro Selvatico annotò che: «Essendo sollevato il colore in modo da minacciare ad ogni istante di cadere in moltissimi luoghi, avvisai fosse indispensabile, avanti di procedere a qualsiasi esame tecnico per determinare la spesa del restauro di farne fermare subito col glutine applicato al velo le parti minaccianti immediata rovina». Questa testimonianza documenta fra l'altro la competenza di Selvatico sui metodi di restauro (5 marzo 1852, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, fasc. 9/8).

[55] Anche i documenti conservati all'Archivio di stato di Venezia confermano l'avidità del Fabris dal quale il Selvatico non riuscì mai ad ottenere riduzioni sul prezzo pattuito come invece facevano regolarmente Zambler e Tagliapietra. Per il restauro della Pala del Bellini a san Zaccaria Fabris domandò ad esempio £ 1.600 lire austriache contro le £ 1.200 richieste dal Tagliapietra al quale fu assegnato il lavoro (29 gennaio 1852, ASVe, Luogotenenza province venete, Atti, filza 315, XVIII, fasc. 9/7).

si mai del tempo ch'egli istesso prescrive»[56]. Ma l'aspetto più inquietante è che le proroghe frequentemente richieste dal Fabris non gli servivano soltanto per seguire i più lucrosi restauri privati, bensì anche per dedicarsi all'attività di mediatore di opere d'arte per i collezionisti stranieri. Nel 1870 egli funse infatti da mediatore per la vendita della pala di Portogruaro alla *National Gallery* di Londra e, come convenuto, incassò il dieci per cento dell'importo totale pari a quattromila cinquecento lire austriache. Se pensiamo che per il restauro dei capolavori della pittura veneziana i 'restauratori patentati' percepivano al massimo mille cinquecento lire per diversi mesi di lavoro[57] è facile comprendere la reticenza del Fabris ad occuparsi dei restauri pubblici.

Vorrei concludere fugando ogni sospetto sull'eventuale connivenza di Selvatico con simili operazioni, anche se va detto che l'Accademia di Venezia non si oppose sempre come avrebbe dovuto a queste vendite[58]. Nel già citato articolo del 1867 Selvatico scrisse infatti

> pur troppo è da un pezzo che in Italia si vendono dai privati allo straniero preziosi capolavori d'arte [...] e il più gran male scorgesi nelle chiese di provincia dove si trovano molti preziosi dipinti che non sono mai stati inventariati e [...] vengono venduti allo straniero onde aver denaro per allargare il coro e sovente la canonica, o per innalzar nuovi campanili o per altre simili opere dette pie[59].

Selvatico aveva quindi ben compreso che l'anello debole della catena era costituito proprio dalle chiese e dai municipi di provincia gestiti da persone molto attente alle nuove istanze sociali della Nazione, ma spesso poco sensibili al valore artistico dei beni in loro possesso come accadde appunto a Portogruaro, dove i soldi ricavati dalla vendita del dipinto di Cima servirono per rinnovare l'ospedale cittadino.

Giuseppina Perusini

[56] 22 aprile 1854, ASVe, Luogotenenzaprovince Venete, Atti, filza 315 , XVIII, fasc. 9/8, c. 4.

[57] Tagliapietra, come s'è detto, ricevette £ 1.200 per il restauro della pala di Bellini nella chiesa di san Zaccaria e lo stesso Fabris fu pagato £ 1.500 per l'intervento sul *san Pietro martire* di Tiziano della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.

[58] Bernardello, *Le peripezie di un dipinto*, pp. 287-98.

[59] P. Selvatico, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, «Nuova Antologia», 5, 1867, pp. 504-12.

Selvatico, Giusti e la polemica sull'insegnamento del disegno

L'interessamento di Selvatico per la didattica del disegno si articola in due momenti distinti e ben individuabili nella sua produzione critica, che tuttavia necessitano di essere letti in maniera unitaria, poiché molti dei concetti espressi in via teorica nel primo momento, tra 1857 e 1859, troveranno un'enunciazione di tipo pratico e normativo negli scritti intorno ai primi anni Settanta, a cui si lega la polemica sorta con l'intagliatore senese Pietro Giusti.

Inizialmente la questione si colloca in seno al più ampio dibattito intorno alla riforma delle accademie di belle arti, che Selvatico sviluppa nelle orazioni lette in occasione delle premiazioni degli studenti dell'Accademia veneziana[1]. Il problema principale per il critico risiede innanzi tutto nei metodi d'insegnamento. Le accademie non funzionano poiché preda di empirismi didattici e rivalità: l'eccessivo numero di docenti e di discipline, impartite con metodi spesso divergenti tra loro, generano solo confusione[2]. Per di più, l'approccio eminentemente teorico alla didattica, senza l'apporto vivificante dell'esempio pratico da parte degli insegnanti, provoca negli studenti lacune così gravi che una volta concluso il percorso di studi essi si trovano a dover compensare autonomamente, in maniera ormai imperfetta e con ulteriore dispendio di risorse, tempo ed energie. Per il marchese è quindi prioritario

[1] Sull'attività di Selvatico presso l'Accademia di Venezia e sulle riforme da lui proposte: A. Auf der Heyde, *Didattica, promozione e conservazione delle arti: Selvatico all'Accademia di Venezia (1849-1859)*, in Id., *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013«», in part. pp. 152-86. Colgo l'occasione per ringraziare Alexander Auf der Heyde per aver gentilmente condiviso il suo materiale di studio su Selvatico e per il continuo e proficuo scambio su questi temi.

[2] P. Selvatico, *L'arte insegnata nelle accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti della Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovitch 1852, pp. 10-4.

stabilire programmi regolamentati e scientifici, di sicuro effetto e di pratica applicazione. Questo vale soprattutto per il disegno, che egli pone come elemento fondante delle riformate accademie, almeno fino a quando non si convince che esse vadano completamente abolite[3].

Strumento d'indagine del reale e di espressione dell'idea, il disegno è per Selvatico un linguaggio con dignità pari alla letteratura e alla matematica, e come tale è necessario diffonderne l'insegnamento non solo in ogni ambito disciplinare, ma anche in tutte le classi sociali[4]. Con un simile approccio il marchese mira ad attribuire al disegno valenza espressiva universale, liberandolo dalle strettoie del solo uso artistico per divenire fondamento progettuale di ogni settore creativo, industriale e scientifico: un'idea che sembra riecheggiare il dibattito sulla questione della lingua[5].

Per essere in grado di utilizzare questo fondamentale mezzo di espressione, per correttamente «scrivere la forma», secondo le parole di Selvatico, i metodi d'insegnamento seguiti fino a quel momento non sono più adeguati. Per stabilirne di più efficaci, il marchese si lancia nello studio dei metodi seguiti nei secoli della passata grandezza artistica italiana, raccolti nella precettistica medievale e rinascimentale e soprattutto nel trattato di Leonardo, alla cui incontestabile autorità si appoggerà in più occasioni[6].

La didattica del disegno va rifondata secondo un sistema progressivo, proprio come la scrittura o l'aritmetica, partendo dagli elementi basilari, che Selvatico individua nella geometria e nella prospettiva,

---

[3] Una prima apertura in merito si trova in P. Selvatico, *Sulla necessità di rendere il disegno elemento fondamentale di educazione. Discorso in occasione del conferimento dei Premi all'Accademia di Belle Arti di Venezia,* Venezia, stab. G. Antonelli 1857, pp. 5-24. L'autore definirà le sue idee in maniera ancor più sistematica in Id., *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le accademie artistiche. Considerazioni*, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovich 1857. Sulla necessità di abolire le Accademie di Belle Arti cfr. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 252-60.

[4] Selvatico, *Sulla necessità*, pp. 8-14.

[5] Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 276-8.

[6] Selvatico, *Intorno alle condizioni presenti*, pp. 33 e *passim*. Sul riferimento a Leonardo cfr. A. Auf der Heyde, *Fonti, pentimenti e montaggio finale del 'Pittore storico'*, in P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, rist. anast. dell'edizione Padova 1842 con indici e postfazione a cura di A. Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale 2007, p. 550, nonché più avanti nel presente testo.

ritenute la grammatica e la sintassi di tale linguaggio. Secondo l'autore, lo studio delle linee e dei solidi geometrici, tramite la copia a primo segno, sviluppa la pratica della mano e l'intelligenza dell'occhio, intesa come capacità di cogliere misura e proporzione dei corpi, mentre la prospettiva e lo studio della plastica consentono di collocare correttamente le forme nello spazio e di apprendere le regole del chiaroscuro. Solo in seguito lo studente sarà in grado di affrontare prove più difficili con la dovuta cognizione di causa, come la copia di ornati o di elementi di figura, per avviarsi infine allo studio del ramo dell'arte a lui più congeniale[7].

Selvatico individua con estrema precisione le pratiche da emendare nella didattica accademica tradizionale. Innanzi tutto va messa al bando la copia servile di modelli a stampa come primo approccio al disegno, ritenuta «dannosissima» nel modo empirico in cui si pratica nelle accademie. Secondo Selvatico lo studente privo di cognizioni, lasciato solo di fronte al modello da copiare, non può sviluppare compiutamente l'intelligenza della forma[8]. Inoltre, la tradizione per cui i disegni si vogliono «leccati», come li definisce il marchese, cioè condotti pazientemente a matita o ad acquerello, spinge il giovane a lavorare di pratica, con l'unico intento di ottenere lavori finitissimi ma che sono solo sfoggio di vuota maestria[9]. La copia va praticata a primo segno, soprattutto come esercizio per la memoria, che per il critico vale «più di due terzi dell'artista», anche col sussidio iniziale della strumentazione, come squadre e graticole, da abbandonare col progressivo «insignorirsi» dell'occhio e della mano[10].

Pur riconoscendo l'importanza dello studio dell'ornato anche per scienziati e ingegneri[11], inizialmente Selvatico non prevede alcun percorso specifico per il disegno applicato alle arti industriali: egli infatti pare coltivare l'idea che il progressivo miglioramento delle arti maggiori avrebbe portato come naturale conseguenza un beneficio anche alle manifatture. Solo in seguito, intorno al 1859, egli finisce per

---

[7] Selvatico, *Intorno alle condizioni presenti*, pp. 33-9.

[8] *Ibid.*, pp. 37-9.

[9] *Ibid.*, pp. 44-5.

[10] *Ibid.*, pp. 47-8.

[11] P. Selvatico, *Sulla importanza dello studio degli ornamenti. Discorso*, in *Atti della I.R. Accademia e del R. Istituto delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, Tip. di Giuseppe Grimaldo 1853, pp. 7-27, ripubblicato in Id., *Scritti d'arte*, Firenze, Barbèra 1859, pp. 343-58.

rilevare la necessità di creare scuole speciali per gli artieri, per educare i giovani a una prassi del disegno maggiormente applicativa che eventualmente permettesse ai più dotati l'accesso alle botteghe degli artisti per completare il loro tirocinio nelle arti maggiori[12]. Anche in questo caso comunque sarebbe necessario aggiornare corsi e metodi d'insegnamento, ancora fermi ai repertori dell'Albertolli[13].

L'allargamento dell'insegnamento del disegno alle classi agiate e a professionisti di altri settori, secondo il critico, avrebbe inoltre riconsegnato una società finalmente rieducata e consapevole dei fatti d'arte, capace di riconoscere il vero merito artistico e di farsene promotrice, anche dal punto di vista economico[14].

Il quadro si complica negli anni Sessanta a seguito di due eventi ben precisi: l'Esposizione Universale di Londra del 1862, in cui il Regno d'Italia si presenta per la prima volta non più come «semplice espressione geografica» ma da nazione unita, misurando tutto il suo ritardo nello sviluppo industriale rispetto alle altre nazioni, e l'annessione del Veneto, che proietta le idee di Selvatico sull'insegnamento in un panorama più ampio e ancora in via di definizione. Certamente il marchese non scopre l'Italia nel 1866, i suoi scritti e i suoi contatti lo dimostrano ampiamente[15], tuttavia l'annessione apre a Selvatico una nuova sfida intellettuale: intervenire da protagonista nell'organizzazione scolastica del neonato Regno, rendendo applicative su scala nazionale le sue idee in fatto di educazione.

In effetti la situazione italiana in merito, soprattutto nel campo

---

[12] P. Selvatico, *Gli ammaestramenti delle arti del disegno nelle accademie e nelle officine esaminati da P. Selvatico. A proposito di una rivista critica intorno all'opuscolo del predetto sull'Insegnamento libero nelle arti del Disegno, inserita nei N. 48, 49, 51 e 52 del Crepuscolo (1858)*, Venezia, Tipografia del Commercio 1859, pp. 68-70.

[13] Sulle critiche selvatichiane al metodo di Albertolli M. Cardelli, Acanthus occidens. *Giocondo Albertolli, formulazione e crisi di una precettistica neoclassica*, Firenze, MCE 2015, pp. 219-28.

[14] Un accenno a questo tema si trova già in Selvatico, *Sull'Educazione del pittore storico,* pp. 494-7, che si fa più articolato in materia di disegno in Id., *Sulla necessità*, pp. 10-1, approfondito in seguito in Id., *Sugli ammaestramenti elementari del disegno opportuni agli agiati. Precetti pubblicati per le nozze Ferri-Wodiner*, Padova, Prem. Stab. di Pietro Prosperini 1861.

[15] A. Auf der Heyde, *L'apprendista stregone: Pietro Selvatico tra opinionismo pubblico e storiografia specializzata nell'Italia pre-quarantottesca*, «Annali di critica d'arte», 5, 2009, pp. 153-203.

dell'istruzione tecnica, era non poco complicata. La legge Casati del 1859 rimaneva ancora il fulcro della legislazione in materia, tuttavia erano intervenute modifiche di non poco conto negli anni successivi[16]. In particolare l'istituzione del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio nel 1861 introduceva di prepotenza nel dibattito un nuovo, agguerrito attore[17]. Una prima dimostrazione si aveva già nel novembre dello stesso anno, quando un regio decreto suddivideva le competenze circa la gestione delle scuole del Regno istituite dalla legge Casati tra Ministero della Pubblica Istruzione e Ministero dell'Industria. A quest'ultimo si assegnava il controllo delle scuole operaie, degli istituti tecnici e di alcuni regi istituti, mentre al Ministero dell'Istruzione rimanevano le competenze sulle altre scuole, e in particolare per il nostro discorso, sulle accademie e le università[18].

Inoltre, sull'onda dell'Esposizione londinese del 1862, il ministero di Agricoltura, Industria e Commercio si era fatto promotore della fondazione a Torino del Regio Museo Industriale Italiano, istituzione affatto nuova nel panorama italiano che intendeva porsi nel solco aperto dal South Kensington Museum di Londra e dai politecnici di area germanica[19]. Nelle parole del fondatore, il senatore Giuseppe Devincenzi, già commissario speciale per il Regno all'Esposizione, l'istituzione doveva diventare «il centro industriale di tutta Italia»: l'obiettivo del museo e delle scuole annesse era la formazione di insegnanti e di tecnici da inserire nelle scuole e nelle industrie italiane, che pur stentando ancora a nascere, si volevano già fornire di personale qualificato. Un centro propulsore e normalizzante quindi, che fosse referente per tutte le scuole del Regno, come appunto il South Kensington Museum in Inghilterra, e punto d'incontro tra pubblico e

[16] Legge del 13 novembre 1859, n° 3725.

[17] *Relazione del Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio (Pepoli) sopra gli Istituti Tecnici, le scuole di arti e mestieri, le scuole di nautica, le scuole delle miniere e le scuole agrarie. Presentata alla Camera dei Deputati nella tornata del 4 luglio 1862*, Torino, per gli Eredi Botta 1862.

[18] Regio Decreto n° 347 del 28 novembre 1861. Sulla questione dal punto di vista dell'insegnamento dell'ornato Cardelli, Acanthus occidens... , pp. 214-9.

[19] Sul Regio Museo industriale Italiano mi permetto di citare L. Giacomelli, *Il Regio Museo industriale Italiano*, in *Torino. Prima capitale d'Italia*, direzione scientifica di E. Castelnuovo, E. Pagella, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani 2010, pp. 117-24.

privato[20]. A dirigere la Scuola Superiore di Disegno d'Ornato impiantata nel Museo era chiamato nel 1866 l'intagliatore Pietro Giusti, che proprio nel 1862 a Londra aveva esposto diversi prodotti d'intaglio della sua celebre bottega, riscuotendo un notevole successo[21].

Giusti, insieme a personaggi come Barbetti e Frullini, fa parte di quella schiera di intagliatori senesi che dalla metà dell'Ottocento conobbe uno straordinario successo sui mercati internazionali, grazie a lavori improntati a un vertiginoso virtuosismo applicato alla rilettura degli stilemi rinascimentali[22]. La sua storia personale e lavorativa ci è nota grazie soprattutto alle sue memorie manoscritte, conservate presso la biblioteca comunale degli Intronati di Siena, insieme a quattro interessanti album di suoi disegni[23]. Tramite questi documenti, che anche al netto di più che probabili «aggiustamenti» comunicano la toccante sincerità di una confessione, veniamo a conoscenza di un percorso di formazione giocato soprattutto nella pratica di bottega, ma che rivendicava al disegno un ruolo centrale per l'elevazione dell'artigiano al rango di artista, termine quest'ultimo che tuttavia Giusti per sé non spende mai. L'intagliatore indica infatti nelle lezioni di disegno presso l'Accademia di belle arti di Siena l'elemento dirimente per il suo successo nell'ebanisteria, una pratica del disegno che possiamo immaginare impostata proprio su quei metodi empirici avversati da Selvatico.

---

[20] G.B. di Cavour, G. Devincenzi, *Relazione al Ministro d'Agricoltura, Industria, e Commercio dei Regii Commissari generali del Regno d'Italia presso l'Esposizione Internazionale del 1862*, Londra, W. Trounce 1862, pp. 27-9.

[21] J.B. Waring, *Masterpieces of industrial art & sculpture at the International Exhibition 1862*, 3 voll., 225 tavv., London, Day 1863.

[22] S. Chiarugi, *La fortuna degli intagliatori senesi*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, Catalogo della mostra (Siena, 1988), a cura di B. Sani, Milano, Mondadori-Roma, De Luca 1988, pp. 302-10; alcune riflessioni sul successo di Giusti in Italia e all'estero si hanno in F. Corrado, P. San Martino, «*A world wide reputation*»*. Arte e industria di Pietro Giusti senese (1822-1878)*, «Nuova Antologia», 149, 612, 2269 (gennaio 2014), pp. 327-36.

[23] Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena (d'ora in avanti BCSI), manoscritti E. I.8-11, il taccuino delle memorie è allegato in una tasca in terza di copertina del primo volume. Su Pietro Giusti e le sue opere esiste una corposa produzione bibliografica dell'epoca, e una recente ripresa di interesse dovuta soprattutto agli studi di Simone Chiarugi; cfr. M. Lessona, *Volere è potere*, Firenze, G. Barbèra 1869, pp. 198-202; S. Chiarugi, *Botteghe di mobilieri in Toscana 1780-1900*, 2 voll., Firenze, S.P.E.S 1994, (in part. la nota biografica, II, pp. 483-91).

La sfida torinese di Giusti era quindi duplice: da una parte si trattava di mettere a frutto le sue competenze didattiche su scala nazionale, vista la sua precedente attività d'insegnante proprio presso il riformato Istituto di belle arti di Siena dal 1855 al 1865. Dall'altra, obbligandolo a trasferire a Torino la sua bottega, si tentava di impiantare in città una delle più fiorenti e conosciute manifatture dell'epoca, per trasformarla da manifestazione locale in realtà nazionale, certamente per questioni di carattere economico, ma non senza una dose di volontà retorica unitaria.

La questione della didattica del disegno perciò si complicava: chi doveva gestirne l'insegnamento? Secondo quali metodi? A creare ulteriore confusione interveniva nel 1869 la promulgazione di nuovi decreti e regolamenti sulla spinosa questione della formazione degli insegnanti. Di fatto si esautorava in merito il ministero dell'Industria, riconoscendo alle sole Scuole speciali di disegno annesse ad alcune Accademie di belle arti, quindi in pratica al solo Ministero dell'Istruzione, l'autorizzazione a rilasciare diplomi per l'abilitazione all'insegnamento valevoli anche per le scuole tecniche. Il provvedimento colpiva soprattutto la Scuola torinese diretta da Giusti, che in questo modo si trovava assoggettata alla locale Accademia di Belle Arti[24].

Giusti si affaccia nel dibattito con la sua prima pubblicazione dell'inizio del 1867, *Sulle industrie ornamentali in Italia*[25]. A differenza di Selvatico il Giusti, da artigiano qual è, apre il suo scritto analizzando le cause dell'arretratezza delle industrie artistiche italiane rispetto alle estere, constatando per contro gli enormi progressi di quelle inglesi osservati nel fatidico 1862, ma giunge infine alle stesse conclusioni del

---

[24] Regio Decreto n° 5005 del 14 aprile 1869. Le Accademie autorizzate a rilasciare diplomi erano quelle di Torino, Firenze, Parma, Modena, Venezia, Bologna e Napoli. Per un'accurata disamina sul dibattito legislativo su questi temi si rimanda a S. Soldani, *Scuole per l'arte quotidiana*, in *Storia dell'istituto d'arte di Firenze (1869-1989)*, a cura di V. Cappelli, S. Soldani, Firenze, L. S. Olschki 1994 pp. IX-LXII. Per i rapporti non sempre idilliaci sulla questione della didattica dell'ornato a Torino tra Museo industriale e Accademia E. Dellapiana *Specchiato e fecondo connubio dell'arte e industria. Echi di un dibattito tra Accademia Albertina e Museo industriale di Torino*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 99, primo semestre, 2001, pp. 181-215, con un'ampia bibliografia relativa al Museo e in cui si propone anche una differente lettura della polemica tra Selvatico e Giusti.

[25] P. Giusti, *Sulle industrie ornamentali in Italia. Pensieri di P. Giusti professore nel R. Museo industriale Italiano in Torino*, Torino, s.e. 1867.

marchese indicando la possibile soluzione in una rinnovata didattica del disegno.

Le prime differenze tuttavia si manifestano già: se entrambi evidenziano la necessità di allargare l'insegnamento del disegno anche alle scuole di grado inferiore e di creare appositi istituti per le esigenze delle industrie ornamentali, col concorso degli enti locali e degli stessi industriali, ma Giusti non ritiene necessario abolire le accademie che, pur ridimensionate nel numero, devono rimanere il luogo del bello sublime[26]. Alcune differenze emergono anche sui metodi: secondo Giusti, in questi nuovi istituti, da denominare con la curiosa formula di «Accademie d'industrie-belle», il principale esercizio di disegno deve essere fin da subito la copia di motivi e di oggetti d'ornato a mano libera, senza l'aiuto di sussidi tecnici come righe o squadre. Il giovane, grazie alla pratica della copia e con l'indirizzo dell'insegnante, deve prima acquisire il «sentimento del bello», e solo in seguito passare alla geometria lineare e al disegno scientifico[27].

Il problema della formazione degli insegnanti secondo Giusti andava invece risolto con la creazione, in determinate città, di scuole magistrali specifiche. Suggerimento, questo, che evidenzia come secondo l'intagliatore il contributo formativo del Museo industriale di Torino, almeno per quel che riguardava la classe di sua competenza, fosse proprio da lui ritenuto già insufficiente[28].

Per parte sua, Selvatico si metteva alacremente all'opera per dimostrare praticamente la bontà dei suoi metodi, con l'apertura il 24 novembre 1867 della Scuola comunale di Disegno pratico per gli artigiani a Padova[29]. L'istituto appare come il frutto delle teorie selvatichiane del 1859 circa la necessità di scuole speciali per artieri, in cui si impartiscano lezioni di disegno pratico, di modellazione e d'intaglio per gli artigiani. Il critico arrivava a riconoscere la necessità di altri

---

[26] *Ibid.*, pp. 26-7.

[27] *Ibid.*, pp. 22-6.

[28] *Ibid.*, p. 27.

[29] P. Selvatico, *Nell'apertura della nuova scuola di disegno pratico di modellazione e d'intaglio pegli artigiani istituita dal Comune di Padova. Discorso di Pietro Selvatico, presidente de' patroni di detta scuola, 24 novembre 1867*, Padova, Sacchetto 1867. Cfr. a questo proposito T. Serena, *Il disegno, il gusto, l'industria. La fondazione della Scuola di Disegno Pratico nel contesto del dibattito italiano*, in *Il Selvatico. Una scuola per l'arte dal 1867 ad oggi*, Catalogo della mostra (Padova, 2006), Treviso, Canova 2006, pp. 26-39, e il saggio di Francesca Castellani in questo volume.

metodi e differenti modelli per le arti applicate, che comprendessero anche nozioni sulle qualità dei materiali e sulle tecniche specifiche di ogni industria artistica, con particolare riguardo per quella dell'intaglio, ormai da più parti riconosciuta come centrale nella formazione del gusto e nella definizione di uno stile nazionale[30]. L'organizzazione didattica finiva così per richiamare da vicino le *Schools of Design* di area inglese, viste ormai da più parti come il segreto del successo della Gran Bretagna nel campo del buon gusto, per quanto in quegli anni risultavano già profondamente riformate dal progetto di Henry Cole[31].

Nel 1869, alla vigilia del Primo Congresso Artistico Italiano di Parma, che fornì nuova ribalta al tema della didattica del disegno, Giusti e Selvatico si trovano entrambi a far parte di una commissione riunita dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio per studiare un migliore assetto da dare alle scuole di disegno annesse agli Istituti tecnici. Risulta perciò abbastanza logico trovare proprio in quell'anno due contributi dal forte intento programmatico.

Giusti, con il suo *Sul Riordinamento delle Scuole del Disegno in Italia*, di cui furono stampate in rapida successione due edizioni, ribadisce la solita questione dell'arretratezza italiana rispetto agli altri

---

[30] Sulla centralità dell'intaglio nella creazione di uno stile nazionale S. Nicolini, *«… una specie di eredità intellettuale». Orientamenti dell'insegnamento dell'intaglio e dell'intarsio tra Otto e Novecento*, in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Atti del convegno di studi (Pisa, 2009), a cura di G. Donati, V.E. Genovese, Pisa, Edizioni della Normale 2013, pp. 363-87, ringrazio Massimo Ferretti per la segnalazione. Per una trattazione generale sulla storia dell'arredamento nell'Ottocento in Italia si veda O. Selvafolta, *Italia: le ragioni della storia*, in C. Paolini, A. Ponte, O. Selvafolta, *Il bello «ritrovato». Gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento*, Novara, Istituto geografico De Agostini 1990, pp. 432-89.

[31] D. Levi, *Design, scuole, musei: il modello inglese*, in *Storia del disegno industriale*, 3 voll., direzione scientifica di E. Castelnuovo, Milano, Electa 1989-91, II, *Il grande emporio del mondo: 1851-1918*, a cura di R. Ausenda, A. Ponte, 1990, pp. 32-51; O. Selvafolta, *Le Schools of Design, Henry Cole e la Great Exhibition di Londra del 1851*, in *Arti applicate tra Settecento e Ottocento. Personaggi, fabbriche, eventi*, a cura di V. Pasca, Milano, Editori di Comunicazione Lupetti 1996, pp. 29-43. Tenderei comunque a non insistere sulle letture di tipo conservatore e classista dell'esperimento didattico del marchese, che in questa impresa, al netto di certi toni paternalistici tipici dell'epoca, denota una certa comprensione delle necessità didattiche delle classi inferiori, da indirizzare verso un'istruzione maggiormente rivolta al mestiere e alle conoscenze materiali.

paesi europei, e indica molto lucidamente la divisione delle competenze tra due ministeri distinti, cui abbiamo accennato prima, come uno dei principali ostacoli all'applicazione di riforme veramente efficaci soprattutto per quel che riguarda l'istruzione tecnica. Primo e imprescindibile provvedimento deve essere perciò il passaggio, o per meglio dire il ritorno, delle scuole a carattere industriale, artistiche o meno, sotto un unico ministero[32]. Dal punto di vista metodologico invece, è presente un attacco feroce alla teoria del «barbaro» disegno lineare, ripreso anche nella lettera di Luigi Mussini in appendice alla seconda edizione, definita come vuota espressione che presta il destro a qualsiasi interpretazione, soprattutto a quelle riduttive dei maestri meno abili[33]. Si ribadisce perciò la necessità del disegno a mano libera, partendo sempre dalla copia dei più scelti modelli, necessariamente diversi da quelli accademici, da accompagnare quasi fin da subito alla libera composizione, pratica essenziale secondo Giusti per coltivare il gusto e il sentimento del bello di ciascuno, a ogni grado scolastico, e senza i quali la perfezione tecnica non servirebbe a nulla.

Proprio le questioni dei modelli e della pratica della copia marcano un'ulteriore differenza con Selvatico. Se per il marchese la copia da modello deve esercitarsi soprattutto su motivi tratti dall'architettura, denotando una concezione dell'ornato sempre e comunque ancillare rispetto alla pratica architettonica, per Giusti invece gli studenti di arti industriali devono esercitarsi soprattutto su oggetti d'uso, come ceramiche, mobili e ferri battuti. La natura di questo tipo di ornamentazione, secondo l'intagliatore, è ben differente rispetto a quella dell'ornato architettonico, che deve necessariamente avere del maestoso e del grave, caratteri non adatti a oggetti d'arredamento[34]. Proprio

---

[32] P. Giusti, *Sul Riordinamento delle Scuole del Disegno in Italia. Pensieri e proposte*, Torino, A. Oddenino e C. 1869, pp. 27-9.

[33] P. Giusti, *Sul Riordinamento delle Scuole del Disegno in Italia. Pensieri e proposte,* Torino 1869², ripubblicata come L. Mussini, *Una questione urgente*, in Id., *Scritti d'arte*, Firenze, successori Le Monnier 1880, pp. 93-101.

[34] Selvatico, *Sulla importanza dello studio degli ornamenti*; nel momento in cui prevede scuole per gli artigiani però Selvatico modifica in parte la sua opinione e ammette, per queste speciali categorie, oggetti di arte decorativa come modelli di studio, P. Selvatico, *L'insegnamento artistico nelle Accademie di Belle Arti e nelle Scuole Tecniche del Regno d'Italia*, «Rivista Contemporanea Nazionale Italiana», 56/183, febbraio 1869, pp. 161-73; 56/184, marzo 1869, pp. 366-73; 57/185, aprile 1869, pp. 39-58: 53-8, nonché più avanti nel presente testo.

per questa ragione Giusti ritiene prioritario dotare le scuole o le città che le ospitano di musei e biblioteche, che raccolgano il maggior numero possibile di esempi, soprattutto dell'epoca della grande arte italiana. Anche la pratica della copia per Giusti è di segno decisamente differente rispetto alla concezione di Selvatico: per quest'ultimo infatti deve servire da serbatoio per la memoria, da applicare in seguito a seconda della destinazione. Per Giusti invece la copia è sicuramente sussidio alla memoria, ma soprattutto punto di partenza per nuove e diverse composizioni, in un'ottica di natura certamente più artigianale e orientata alla produzione rispetto a quella del marchese. A conclusione del testo, l'intagliatore esponeva un primo schema di ordinamento degli studi da introdurre presso tutte le scuole del Regno.

Inizialmente Selvatico sembra apprezzare le aperture di Giusti[35], tuttavia si affretta a proporre, nel suo *L'Insegnamento artistico nelle Accademie di belle arti e nelle scuole tecniche del Regno d'Italia*, un programma ancor più strutturato per i corsi di disegno da introdurre nelle scuole tecniche, con un'appendice relativa alle scuole per gli artigiani, sulla scorta di quella di Padova, e un accenno a Scuole Magistrali per la formazione degli insegnanti da impiantare nelle sopravvissute accademie che, nonostante i reiterati attacchi, erano sempre al loro posto[36]. Una riorganizzazione globale dell'istruzione di ogni ordine e grado quindi, che proponeva di nuovo il metodo di apprendimento progressivo che dalla geometria e dalla prospettiva portava a un retto uso del linguaggio del disegno, ma in cui la libera composizione proposta da Giusti non trovava spazio.

Tuttavia stando al decreto promulgato dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio il 3 novembre 1869 in merito all'insegnamento del disegno negli istituti tecnici, nonché alle successive dichiarazioni di Selvatico in merito, emerge che a essere recepite fossero soprattutto le raccomandazioni di Giusti[37]. L'accordo coi pareri del

---

[35] P. Selvatico, *L'insegnamento artistico nelle Accademie di belle arti e nelle Scuole ed Istituti tecnici del Regno d'Italia. Osservazioni*, Padova, tipografia e libreria edit. F. Sacchetto 1869, p. 26; pareri positivi sullo scritto di Giusti emergono anche dal carteggio, cfr. le lettere di Selvatico ad Angelo de Gubernatis, (Padova, 18 febbraio 1869; Padova 22 febbraio 1869): Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, de Gubernatis 115, 12/3-4.

[36] Selvatico, *L'insegnamento artistico nelle Accademie*.

[37] Pubblicato in *Programmi ed istruzioni per l'insegnamento del disegno negli istituti tecnici*, Prato, Tip. Giacchetti 1869.

ministero comunque non doveva essere unanime, se nel luglio dello stesso anno un articolo di Giuseppe Mongeri pubblicato sulla «Nuova Antologia» riassumeva i termini del dibattito, rileggendolo anche alla luce dei provvedimenti governativi e delle esperienze europee in materia, finendo per parteggiare per la proposta di Selvatico, ritenuta più strutturata e 'internazionalista'[38]. L'articolo di Mongeri sembra anticipare lo scontro frontale tra i due all'indomani della pubblicazione del testo di Selvatico *Il Disegno elementare e superiore ad uso delle scuole pubbliche e private d'Italia* nel 1872 e dedicato, significativamente, al segretario generale del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio Luigi Luzzatti[39].

In questo volume Selvatico mette in campo tutta la sua teoria didattica, proponendo un vero e proprio metodo pedagogico da applicare nelle scuole tecniche; il confronto quindi si sposta in parte dalla didattica del disegno *tout-court* a un'area specifica del sistema d'istruzione del Regno. Probabilmente si tratta anche di un tentativo di rispondere all'assenza di metodi d'insegnamento pubblicati da autori italiani: dev'essere stata grande la costernazione delle parti in causa, alla lettura dell'elenco dei testi consigliati dal ministero nel settembre 1870, tutti di autori esteri[40]. Pur rifacendosi anche a metodi di origine straniera, soprattutto al *Disegno Lineare* di Schreiber su cui aveva scritto due lettere inserite nella prefazione della traduzione italiana, e di cui consigliava l'uso[41], Selvatico indica ancora una volta l'origine tutta italiana delle sue teorie, estrapolate dagli scritti dei grandi artisti del passato, Leonardo in testa. In un così ampio e articolato orizzonte di riferimenti, il marchese comunque rivendica fortemente a sé la paternità dell'impianto generale dell'opera e dell'organizzazione dell'insegnamento[42].

---

[38] G. Mongeri, *L'insegnamento popolare del disegno in Italia*, «Nuova Antologia», 11, 1869, pp. 588-603.

[39] P. Selvatico, *Il Disegno elementare e superiore ad uso delle scuole pubbliche e private d'Italia*, Padova, Premiata Tipografia F. Sacchetto 1872.

[40] Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione 26 settembre 1870, n° 283.

[41] G. Schreiber, *Il disegno lineare. Corso pratico per artisti e industriali maestri ed alunni […]. Seconda edizione riveduta ed ampliata da Carlo Felice Biscarra con due lettere di P.E. Selvatico*, Torino, E. Loescher 1875. Le lettere di Selvatico a Biscarra sono datate 19 agosto 1871 e 30 ottobre 1874; sul manuale anche Cardelli, Acanthus occidens, pp. 281-5.

[42] Selvatico, *Il Disegno elementare*, pp. vii-ix.

Dopo aver aperto il volume con l'ormai classica indicazione dei mali delle industrie e sull'utilità del disegno in ogni disciplina, l'autore espone il suo metodo senza lasciare nulla al caso: dalle dimensioni e dalle attrezzature delle aule, al modo corretto di impugnare la matita, fino ai testi e ai modelli da adottare. Il percorso è strutturato in dieci periodi, ciascuno dedicato a un argomento o esercizio specifico in una linea che abbiamo imparato ormai a conoscere, che partiva dall'educazione dell'occhio e della mano fino ad arrivare agli elementi d'architettura e al disegno di macchine; il tutto da distribuire nello spazio dei sette anni previsti dall'insegnamento tecnico, con lezioni di due ore al giorno. Di nuovo, non erano contemplate le esercitazioni di libera composizione auspicate da Giusti, contro le quali si era pronunciato anche nelle già ricordate lettere pubblicate in apertura del testo di Schreiber. La seconda parte del manuale era invece dedicata a un nuovo progetto di riforma per le Accademie di belle arti, a cui il critico antepone il consueto attacco circa la loro pericolosità nel loro ordinamento attuale.

Di fronte a una così evidente invasione di campo, la risposta di Giusti non tarda ad arrivare. L'intagliatore infatti si preparava a svolgere la mansione di professore anche nell'Istituto tecnico di Torino, oltre che presso il Museo Industriale, di cui privatamente lamentava la poca utilità. Forte della sua esperienza d'insegnante prese di petto le argomentazioni del marchese nell'opuscolo *La ornamentazione esaminata come uno dei mezzi essenziali per educare il gusto*, pubblicato anch'esso nel 1872[43].

Pur convenendo con Selvatico su alcuni punti, soprattutto sull'inadeguatezza delle Accademie nella formazione degli insegnanti, il testo contiene una serie di considerazioni teoriche di notevole portata per comprendere l'approccio alla didattica dell'intagliatore, marcando la distanza dal critico padovano. Innanzi tutto Giusti ribadisce il rifiuto per la geometria e in generale per il disegno lineare come basi del disegno vero e proprio. Per l'intagliatore infatti il disegno è tale solo se ha fondamento artistico, la geometria è semplicemente una scienza e come tale va insegnata, senza essere messa alla base dei sistemi artistici[44]. Ma l'autore va oltre: riconoscendo come innata in ciascuno l'attitudine alla bellezza, arriva a sganciare l'educazione del gusto da quella della mano, sostenendo che si può insegnare indipendentemente il

---

[43] P. Giusti, *La ornamentazione esaminata come uno dei mezzi essenziali per educare il gusto. Pensieri*, Torino, Paravia 1872.

[44] *Ibid.* pp. 5-7.

disegno d'ornato come principio tecnico dell'arte, e l'ornamentazione, intesa come educazione al buon gusto e alla bella forma, sufficiente a coloro che non devono fare del disegno una professione. Il disegno quindi non dev'essere insegnato a tutti con lo stesso metodo, ma va calibrato a seconda delle esigenze. In questo modo Giusti definisce come eccessivo il programma proposto da Selvatico, accusandolo di non conoscere la realtà dell'insegnamento soprattutto delle scuole e degli istituti tecnici, dove gli studenti non possono dedicare al disegno più di due o tre ore a settimana, e non ambiscono certo a diventare artisti[45]. Quel che Giusti sostiene di applicare è un metodo in gran parte empirico, già anticipato nello scritto di tre anni prima, che dalla copia dei modelli passa subito alla composizione, per educare contemporaneamente la mano e l'intelligenza del bello: qualcosa a metà tra la pratica della bottega e lo studio degli stili, sotto la guida di un insegnante-artigiano. Anche se i suoi allievi saranno mediocri disegnatori, sostiene Giusti, e non lo sono, poiché i loro disegni piacciono agli intenditori, riusciranno comunque a distinguere il bello dal brutto, e quindi potranno essere almeno acquirenti consapevoli[46]. Niente di più lontano dall'idea selvatichiana del disegno come linguaggio universale, e come tale da insegnare in maniera univoca.

È significativo che il marchese si affretti a rispondere a Giusti prima che ad altri critici, come sostiene nella sua *Risposta ad alcune censure mosse al recente suo libro [...]*, pubblicata a stretto giro in quello stesso 1872: il senese ha messo in dubbio la bontà del metodo, e non la sua semplice applicazione[47]. Al di là delle singole questioni, come l'uso o meno degli strumenti o il conteggio delle ore di lezione vere o presunte, la confutazione delle idee di Giusti si muove su due fronti. Innanzi tutto tramite la forte riaffermazione che la manualità non possa svilupparsi se non insieme alla capacità intellettuale, intesa come intelligenza della bellezza, mentre per Giusti esse possono andare tranquillamente separate, almeno per coloro che non intendono diventare artisti. Così facendo, prosegue Selvatico, Giusti promuove la mediocrità e offre facili giustificazioni ai maestri inetti e agli allievi indisciplinati[48].

---

[45] *Ibid.* pp. 11-2.

[46] *Ibid.* pp. 21-3.

[47] P. Selvatico, *Risposta ad alcune censure mosse al recente suo libro Il Disegno Elementare e superiore ecc., del prof. Cav. Pietro Giusti*, Padova, Sacchetto 1872, pp. 4-5.

[48] *Ibid.*, pp. 15-7.

In secondo luogo il marchese usa un'argomentazione più suadente, ma forse ancor più pungente. Per il critico infatti gli allievi dell'intagliatore sono buoni disegnatori non perché il metodo dell'insegnante è corretto, ma perché egli è un maestro straordinariamente dotato, il «tipo del maestro di disegno e di plastica ornamentale» secondo le parole di Selvatico, e quindi coi suoi consigli e col suo esempio (e perché no, con qualche robusto intervento nei disegni degli studenti) essi raggiungono ottimi risultati[49]. Selvatico quindi conosce di prima mano i lavori di Giusti, e li loda come perfetti esempi di ciò che lui intendeva come corretto disegno, riconoscendo anche le sue doti di artigiano e di scrittore. Ma tutte queste innate capacità, sembra sottintendere il critico, squalificano irrimediabilmente i metodi d'insegnamento da lui proposti.

«Mi trovi il Giusti istruttori simili a lui da porre nelle scuole ornative d'Italia, e allora il mio libro non diventerà altrimenti un *pio desiderio* [erano parole di Giusti], sì invece un pleonasmo completamente inutile». Ma fino a quel momento «in tanta imperizia degli insegnanti, in tanta svogliatezza dei discenti, in tanta penuria di buon disegno entro le arti della penisola [...], non v'è forse bisogno di chi consigli una severità di principii che rimetta a nuovo codesto muro di cui le crepe annunciano non lontana la caduta?»[50]. Riportando in questo modo la questione su termini più generali rispetto al punto di partenza.

Il botta e risposta sembra chiudersi qui, con le parti che, pur esprimendo reciproca e sincera ammirazione, rimangono sostanzialmente ferme sulle proprie posizioni. Tuttavia il partito selvatichiano era pronto a schierarsi, e una veemente presa di posizione di Camillo Boito sulle pagine della «Nuova Antologia», in cui si accusa il Giusti e i suoi metodi di spingere gli alunni né più né meno alla follia, sembra chiudere definitivamente la questione[51].

In effetti da quel momento le strade dei due sembrano non incrociarsi più, almeno direttamente: Selvatico continuerà a promuovere le

---

[49] *Ibid.*, pp. 17-8, «Valente in una maniera di disegnare che, pur troppo, adesso non s'usa più, la maniera parca, esattamente rappresentativa, niente affatto calligrafica, di cui valeansi i nostri grandi del cinquecento: plasticatore di prima forza; intagliatore in legno di cose ornamentali superiore a molti, secondo a nessuno; compositore fecondo, elegante, svariato, il Giusti è per me il tipo del maestro di disegno e di plastica ornamentale».

[50] *Ibid.*, p. 19.

[51] C. Boito, *Rassegna Artistica*, «Nuova Antologia», 23, 1873, pp. 476-8.

proprie idee e in parte a vederle applicate, come risulta dalle circolari ministeriali che sembrano recepire il suo concetto di disegno, e in qualche modo perpetuate dal lavoro critico dell'allievo Boito[52]. Giusti invece, sempre più isolato in una Torino che vive come una specie di esilio, stretto tra gli attacchi di colleghi come Giuseppe Antonio Boidi[53] e la mancanza di significative commissioni locali, si ripiega su se stesso cercando come può di rivendicare la bontà del suo magistero e del suo lavoro di artigiano, tramite piccoli opuscoli e sfoghi privati, fiero, per quel che poteva valere, di aver «sempre stimato più un modesto lavoro di un artefice, che i discorsi e le chiacchiere, anche di persone stimate dall'universo, come il marchese P. Selvatico, il prof. Boito di Milano, ed altri»[54].

LUCA GIACOMELLI

[52] Si veda B. AMANTE, *Nuove illustrazioni e commenti alle leggi e discipline sulla P. Istruzione. Raccolta completa de' testi di leggi, decreti, regolamenti e circolari dal 1859 al 1887 illustrata dalla giurisprudenza*, Roma, B. Amante 1887², in part. pp. 617-21 e pp. 748-52, in cui si richiamano in maniera puntuale le teorie selvatichiane in materia di didattica del disegno.

[53] Sul confronto tra Giusti e Boidi che vide schierati anche Selvatico e Boito a fianco del senese cfr. CARDELLI, Acanthus occidens, pp. 285-92.

[54] BCSI, E.I.8, fasc. 6.

PROGETTISTA TRA TEORIA E PRASSI

La basilica di transizione. Selvatico e il Santo: dal monumento al progetto, dalla didattica al cantiere

1.

Il 29 ottobre 1850 l'amministrazione della Veneranda Arca di Sant'Antonio – responsabile del complesso antoniano a Padova – approva lavori urgenti di restauro e «interno abbellimento» della Cappella della Madonna Mora, tra le più antiche della basilica[1]. All'ordine del giorno due proposte: una firmata da Marino Macoppe Knyps, matematico e ingegnere[2], l'altra da Pietro Selvatico. La scelta cade tipicamente sul progetto Macoppe, «più semplice, ed eseguibile […] il primo del Selvatico non essendo eseguibile perché dispendioso».

Al marchese sarà bruciata la bocciatura a favore di un ingegnere, per di più in uno dei luoghi che avevano segnato i suoi esordi da pubblicista e in un ambito, quello della conservazione, che marcherà fino all'ultimo il suo impegno istituzionale[3]. Nonostante la mozione d'economia l'occasione è prestigiosa e non priva di risvolti politici. La tradizione riconduceva la cappella alle fondamenta della chiesa di Santa

[1] Padova, Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio (d'ora in poi: P.AVAS), Categ. III, Cl. I, b. 6, f. 4, n. 10. La citazione successiva è tratta da un verbale del 26 agosto (n. 7).

[2] Le scarne notizie lo indicano come socio, dal 1817, dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova e custode del Gabinetto di Fisica sperimentale dell'Università; nel 1842 partecipa, come Selvatico, alla IV Riunione degli Scienziati a Padova. Nello stesso anno è Segretario comunale e risulta tra i membri della Commissione all'Ornato.

[3] Nel suo primo scritto *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo* (1833) Selvatico aveva descritto in particolare l'altare. Nella *Guida di Padova e dei principali suoi contorni* (Padova, Sacchetto 1869, p. 64) elogia generosamente il restauro: «nel 1852 fu saviamente restaurata, seguendo le traccie dell'antico stile». Per la cronologia degli scritti di Selvatico rimando al fondamentale A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, pp. 289-93.

Maria Maggiore, intorno al 1110, primo nucleo della basilica; e già dagli anni Trenta – quando a causa di una tromba d'aria si comincia a parlare del suo restauro – è coinvolta in quel processo di rivalutazione delle radici cristiane e medievali della città, cui gli scritti di Selvatico stanno contribuendo in modo determinante. Non a caso, nel 1831 e ancora nel 1833-34, la Congregazione Municipale accetta di impegnare 3000 lire austriache nella «conservazione e ristauro dell'ornamento principale della città»[4]; un fondo cui si aggiungeranno sottoscrizioni private fino a quando, nel 1852, su appello dei cittadini interviene direttamente la casa d'Austria con l'imperatrice Maria Anna[5].

I disegni, e le relazioni che dovevano accompagnarli, purtroppo oggi sono perduti[6]. Se del progetto Macoppe nulla è sopravvissuto se non quanto, in parete, è sfuggito a un restauro del 1938[7], quattro tavole del Selvatico – tre prospetti e una di dettagli decorativi – sono documentate dalle fotografie (figg. 1-4) pubblicate da Nino Gallimberti nel 1933 in una breve nota che dà, peraltro, il progetto selvatichiano per eseguito «per il solo completamento dell'altare», liquidandolo in chiusura: «in definitiva è meglio che la cappella non sia stata toccata»[8].

---

[4] Cito dal verbale 26 agosto 1851, quando l'Arca si rivolge nuovamente alla Congregazione per ottenere l'approvazione del progetto e la somma stanziata a suo tempo.

[5] La donazione imperiale, di 1.500 lire a 500 fiorini, permetterà la chiusura del cantiere. Tutta la documentazione in P.AVAS, Categ. III, Cl. I, b. 6, f. 4, nn. 16-19. La supplica dei cittadini è firmata, tra gli altri, da Giorgio Emo Capodilista e contiene riferimenti culturalmente interessanti alla politica devozionale della casa austriaca.

[6] I materiali, probabilmente stralciati nel 1933, non sono emersi nel recente riordino dell'archivio condotto da Giulia Foladore (che ringrazio per l'aiuto nelle ricerche).

[7] Nel 1937-38 si dibatte sull'opportunità di restaurare le decorazioni ottocentesche o «ripristinare il trecento» (P.AVAS, Categ. III, Cl. I, b. 37, f 1). Le pitture sono ancora visibili in una foto del 1933.

[8] N. Gallimberti, *Pietro Selvatico architetto*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», n.s., 9, 1933, pp. 156-66. L'autore menziona anche una relazione, purtroppo senza citarla, allegata ai disegni. Il fraintendimento su data (1851) e su paternità del cantiere dimostra un mancato riscontro sulle carte. La svista è raccolta da I. Moretti (*Pietro Selvatico architetto e restauratore*, «Quaderni di studio e ricerche di restauro architettonico e territoriale», 2, 1976-77, pp. 7-27), quindi da *Pietro Estense Selvatico: un architetto padovano in Trentino tra romanticismo e storicismo*, Catalogo della mostra (Trento-Mezzolombardo, 2003), a cura di D. Cattoi, Trento, Museo Diocesano Tridentino 2003.

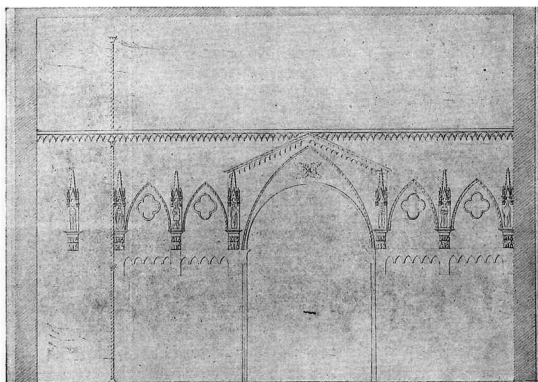
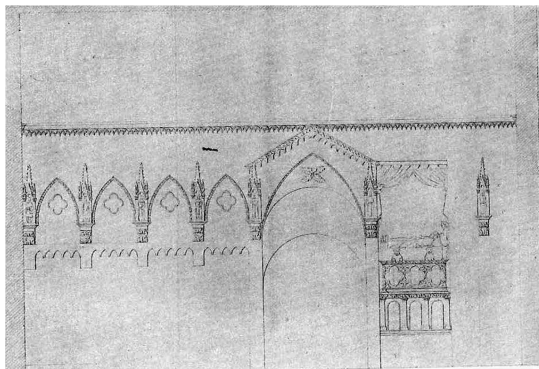
L'archivio restituisce al contrario il dettaglio dei lavori, diretti da Macoppe e conclusi nell'agosto 1853.

La lettura di quanto resta in parete e le poche informazioni indirette sull'intervento di Macoppe – che non manca di ambizioni se i documenti accennano a «una nuova forma stabile, maestosa e piacente» della cappella – permettono di apprezzare il salto interpretativo della proposta di Selvatico. Macoppe concepisce il progetto sostanzialmente come un rivestimento. Le modifiche alle murature sono minime[9], in compenso soffitto e pareti vengono ricoperti da una decorazione pittorica «nello stile gottico del Millecento, epoca della sua origine»: così recita il preventivo del pittore Giovanni Battista Monici che in quel momento può considerarsi uno specialista, dopo i restauri del 1844 sugli affreschi trecenteschi della Cappella Belludi e dell'Oratorio di San Giorgio[10]. Nella stretta conseguenzialità che, procedendo dalla storia, lega restauro e progettazione, Selvatico propone invece un intervento di forte incisività, volto a qualificare lo spazio con una chiara impronta connotativa. Introdotte da due portali a sesto acuto sormontati da un timpano ribassato e decorato ad archetti romanici – una contaminazione linguistica che il marchese può aver raccolto dal portale di Santa Maria dei Servi a Padova, e che ritroviamo variata all'ingresso del Museo Civico dell'allievo prediletto Camillo Boito[11] – le pareti sono scandite da una sequenza di stretti archi acuti su aperture a compasso, alternati a edicole a guglia con figure di santi che citano

---

[9] Viene rifatta la pavimentazione (ad opera della ditta Cristofoli). Una cornice dorata ad archetti, simile a quella presente nei disegni di Selvatico, è visibile nella fotografia del 1933.

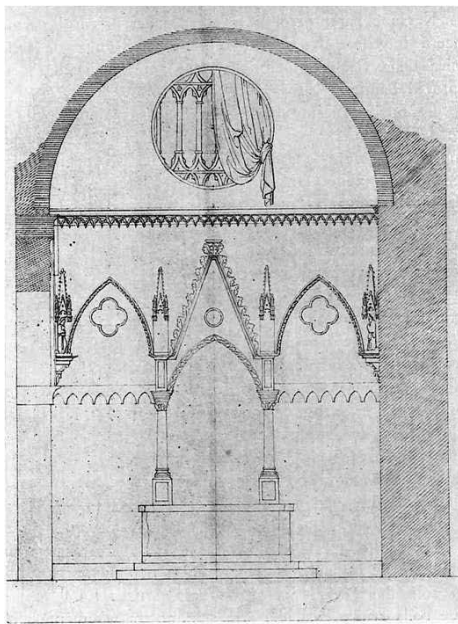
[10] Il preventivo (20 ottobre 1852) cita i dettagli di progetto: «la volta in azzurro scuro stellata, la cornice intagliata e i sottoposti archetti avrano lo stile gottico del Millecento opera della sua origine ed il resto delle pareti finto quadrello framezato […] con quadrelli correnti orizzontalmente sino allo zoccolo». L'artista restaura anche le pitture originali. Per i restauri alla cappella Belludi P.AVAS, Categ. III, Cl. I, b. 6, f. 10. Monici è particolarmente attivo al Santo in quel giro d'anni: nel 1858 sarà incaricato anche del restauro della Cappella di San Giacomo e Felice (A. Sartori, *La cappella di S. Giacomo al Santo di Padova*, «Il Santo», n.s., 6/2-3, 1966, pp. 297-359).

[11] Il motivo dell'arco ribassato si trova già in qualche esercizio accademico del giovane Boito: P.L. Ciapparelli, *Gli anni dell'Accademia di Venezia*, in *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, Catalogo della mostra (Padova, 2000), a cura di G. Zucconi, F. Castellani, Venezia, Marsilio 2000, pp. 9-30; G. Zucconi, *Camillo Boito, un'archeologia per il futuro*, *ibid.*, pp. 3-8.

1. Pietro Selvatico, *Progetto per la cappella della Madonna Mora al Santo. Prospetto del fianco in cornu evangelii*, 1850, da: «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1933.
2. Pietro Selvatico, *Progetto per la cappella della Madonna Mora al Santo. Prospetto del fianco in cornu epistolae*, 1850, da: «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1933.

il tabernacolo a cuspide dell'altare della cappella[12]. I ritmi verticali sono equilibrati dal motivo, squisitamente autoctono, della cornice ad archetti 'lombardi' e dalla soprastante cornice ad archetti incrociati gotici (figg. 1-2). Altra consistente modifica è la rettificazione della finestra tonda, tuttora posta fuori asse a sinistra dell'altare: Selvatico la colloca al centro, creando un nuovo asse e trasformandola in un rosone ricalcato dalle «due ornatissime Rose» dei transetti, «simile in gran parte alle ricche e fantastiche che tanto rabbelliscono le basiliche settentrionali del secolo decimoquarto» (fig. 3)[13].

Vale la pena di riconsiderare questi disegni alla luce delle idee e delle posizioni occupate da Selvatico in quel momento, in un possibile allineamento tra costruzione della storia, riformulazione didattica e

[12] L'altare è attribuito al francese Rainaldino di Puydarrieux e datato 1396. Macoppe interviene con ridipinture, dorature e integrazioni delle parti lapidee mancanti.

[13] P. Selvatico, *I principali oggetti d'arte esposti al pubblico*, in *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova, Seminario 1842, p. 168.

3. Pietro Selvatico, *Progetto per la cappella della Madonna Mora al Santo. Prospetto del fondo*, 1850, da: «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1933.

pratica progettuale[14]. Ci troviamo all'incrocio di un nodo teorico (il restauro), storiografico (le «età di mezzo»), biografico (1850). La data è rilevante: appena successiva alla nomina di segretario in Accademia a Venezia, prossima alla chiusura del cantiere per la facciata di San Pietro a Trento[15]. Il progetto al Santo nasce e prende senso dalla circolarità dei ruoli dello studioso e del progettista, del teorico e riformatore, del polemista e dell'uomo di istituzione impegnato nel governo delle arti, dalla tutela alla formazione[16].

Accanto alla ricostruzione storica, la relazione recava certo indicazioni per Selvatico sostanziali su tecnica e materiale, e la sua perdita è

---

[14] Sugli «studi coordinati» del progetto di riforma in Accademia Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 150-1.

[15] Per Selvatico a Trento, cfr. *Pietro Estense Selvatico: un architetto*.

[16] G. Zucconi, *Dopo il 1850, l'internazionalizzazione dell'architettura veneziana sullo sfondo di riforme e restauri*, in *Dopo la Serenissima*, Atti del convegno (Venezia, 1997), a cura di D. Calabi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 2001, pp. 595-620. Si veda anche T. Serena, *Boito e Selvatico: allievo e maestro nel passaggio fra accademia e bottega*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Atti del convegno (Venezia, 2000), a cura di G. Zucconi, T. Serena, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 2002, pp. 69-78.

particolarmente grave. La mancanza di documentazione non ci vieta però di desumere dai disegni – con un procedimento empirico che al marchese forse non sarebbe dispiaciuto – qualcuna delle posizioni da cui devono essere proceduti. Le tavole mostrano un'interessante declinazione di alcuni *Leitmotive*. Primo fra tutti la condotta del segno, lineare e totalmente privo di chiaroscuro: vi si sente l'impronta normativa della 'scienza del disegno' che il Segretario sta introducendo in Accademia[17]. La riduzione dei valori al tracciato del contorno viene ad assumere un ruolo di paradigma etico ed estetico oltre che operativo, e una qualità purista pertinente alla sacralità del luogo[18]. Altro punto nodale: la priorità data alla lettura dell'evidenza materiale dell'edificio rispetto al documento scritto. Non che Selvatico ignori l'archivio antoniano, che menziona nella *Guida di Padova e della sua provincia* del 1842 e più estesamente nell'edizione del 1869, avvalendosi dei documenti pubblicati nel frattempo da Bernardo Gonzati. L'orientamento progettuale indica, però, quanto alla tradizione scritta e all'ideologia che ne discende lo studioso metta avanti l'effettiva testimonianza del muro, privilegiando la stratificazione intervenuta nel complesso basilicale[19]. La *Guida* del 1869 ne afferma appunto il valore in quel «misto di lombardo, di toscano, di archiacuto e di bisantino», frutto dell'adattamento progressivo di stili eteroctoni allo specifico locale mutuato dalla sapienza delle maestranze: lo «stile di transizione» che per Selvatico è fulcro della capacità di irradiazione della cultura architettonica veneta[20].

È quasi una messa in pagina di quella «scienza dei monumenti», dove l'analisi del manufatto precede la categorizzazione, che lo storico ha appena affinato nel volume *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*[21]. Ricusando un ipotetico «stile del Millecento», adottato invece da Macoppe, le scelte di Selvatico cercano la compatibilità

---

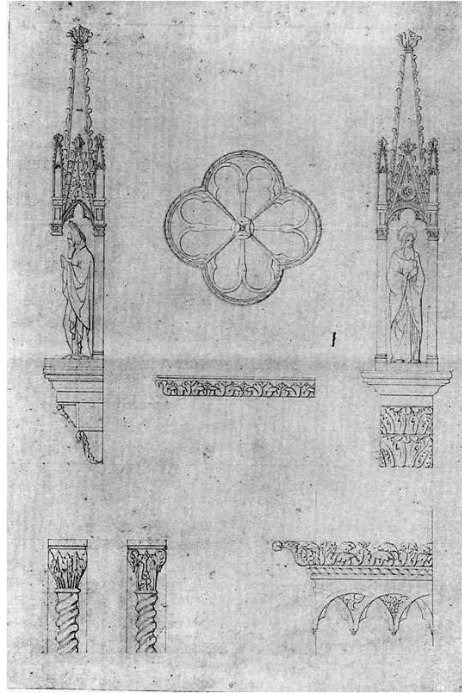
[17] Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 168 e sgg.

[18] Al 1851 risale l'intervento accademico *Del Purismo*. Sulla questione, Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 64-5 e 168-9.

[19] «[…] tenendo più conto della ragione estetica che non dell'archeologia»: Selvatico lo scrive nella *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova, Sacchetto 1869, p. 40.

[20] *Ibid.*, pp. 38 e 40. Per la demarginalizzazione del gotico veneziano Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 88-9.

[21] Sulla *Guida estetica* del 1847 e la «scienza dei monumenti», cfr. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 73-146, e Guido Zucconi in questi atti.

4. Pietro Selvatico, *Progetto per la cappella della Madonna Mora al Santo. Dettagli*, 1850, da: «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1933.

con la realtà dell'edificio trecentesco e le sue evidenze più prossime: oltre all'altare, la prospiciente Cappella dei Santi Giacomo e Felice (la sequenza di archi acuti è ripresa dal coro lapideo, le edicole con figure di santi dalla facciata)[22] e con essa il peso del nome di Altichiero e Avanzi; il «lombardo» degli «archetti emisferici», che dialoga con la facciata della basilica e coi principali monumenti del medioevo in città (altro lemma che vedremo ricorrere negli edifici padovani di Boito)[23]; l'innesto della cornice gotica, coerente con un principio di contaminazione praticato da secoli di maestranze (fig. 4). È una grammatica fondata sulla memoria storica e sulla sua eredità fattuale e morale, affidata soprattutto ai dettagli della decorazione. E qui tocchiamo un altro grande nodo del pensiero di Selvatico: il ruolo connotativo,

[22] Se ne era accorto già Gallimberti, *Pietro Selvatico architetto*, p.164.

[23] La dettagliata lettura dei partiti architettonici nella *Guida di Padova* del 1869 – tra cui lo specifico delle cornici lombarde – potrebbe fare da canovaccio alle scelte stilistiche della facciata del Museo, per la quale Tiziana Serena indica la diretta collaborazione tra Selvatico e Boito (*Boito, Selvatico e i grandi nodi urbani*, in *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, pp. 80-110).

organico e non subalterno dell'ornamentazione; il suo valore semantico, tipologicamente necessario e simbolicamente espressivo, e il suo potenziale dinamico rispetto alla struttura[24]. Articolandosi con le adiacenze, l'impronta impressa dalla decorazione avrebbe garantito allo spazio della cappella – ancora oggi mortificato in mero andito di passaggio – non un recupero in stile, ma la dignità simbolica e l'autorevolezza della destinazione originaria. Quello selvatichiano è certo un progetto «dispendioso» ma di respiro, disceso in modo sostanziale dall'analisi del monumento nella sua complessità e nella sua stratificazione. Piuttosto che prestarsi a un'interpretazione in senso ideologico – il gotico come stile cristiano ideale – quella di Pietro Selvatico mi sembra quindi una scelta progettuale modellata sui valori espressi dall'edificio. L'apparente contraddizione con la quale una parte della bibliografia tende a leggere il confronto tra un'impalcatura storica "corretta" e un eclettismo progettuale, viene semplicemente a ricomporsi in una coerenza costruita su parametri differenti dai nostri[25].

2.

«Nei monumenti l'idea»[26]. Toccando temi nodali il progetto del 1850, anche se non realizzato, permette tra l'altro di risarcire l'intervallo (non solo biografico) che divide in due fasi l'attività di Selvatico nella sua città. Nel valutarne il potenziale programmatico non dobbiamo trascurare la caratura del luogo: il carisma stesso, per così dire, del monumento, quindi la sua capacità propulsiva rispetto al presente. Siamo all'interno di un edificio palinsesto, uno dei simboli della Padova trecentesca riletta in termini identitari nel corso del XIX secolo. Un motivo su cui andranno a declinarsi alcuni passaggi importanti delle trasformazioni urbane post-unitarie attraverso cui la città si doterà di una veste moderna ma qualificante rispetto alla propria posizione storica, non a caso in luoghi d'innesto sulle emergenze monumentali. Trasformazioni che vedono, come sappiamo, Pietro Selvatico

[24] Sul ruolo dell'ornato Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, in part. pp. 90-9.

[25] Sulle accuse di eclettismo mosse a Selvatico architetto già in vita *ibid.*, pp. 208-16.

[26] La citazione da Selvatico (1852-56) in Serena, *Boito e Selvatico*, p. 70; ma vedasi Ead., *Pietro Selvatico e la costruzione del «genius loci» nell'architettura civile e religiosa*, in *Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'eclettismo in Italia*, Atti del convegno (Jesi, 1999), a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori 2000, pp. 45-62.

tra i registi e alcuni suoi allievi tra gli operatori: Eugenio Maestri, Enrico Holzner, Andrea Scala e soprattutto Camillo Boito, che chiude il ciclo proprio al Santo con i lavori del 1893-95[27]. Lungo l'asse del palinsesto antoniano è del resto possibile seguire l'intero *iter* di Pietro Selvatico a Padova, dalla formazione al ruolo di orientamento nella politica edilizia e nella tutela degli ultimi decenni. È la passione civile a far da cerniera tra una prima stagione, dedicata alla costruzione dell'identità storica, e una seconda stagione, concentrata sulla costruzione di un'identità moderna che dalla storia discende e intorno alla storia si declina. Al tema del monumento ispiratore si affianca quello della 'militanza istituzionale' che ne protegge la memoria. Ritroviamo così il circuito ideologico che rende conseguenziali i diversi fronti dell'attività di Selvatico nella scrittura, nella progettazione, nella conservazione e nella didattica.

Il ruolo di vigilanza è quello in cui Pietro Selvatico è più attivo al Santo, in un arco cronologico che ne copre la biografia intellettuale, dagli anni Trenta ai Settanta. Il primo documento è del 1835, e non sorprende che tocchi un incunabolo dello studioso. Il 28 luglio «il Nobile Pietro Selvatico propone di scoprire antiche pitture […] nel luogo del già Capitolo»; l'Arca accetta «coi sentimenti di distinta riconoscenza, pregandolo di sorvegliare di esaminare nella sua intelligenza conosciuta raccomandata»[28]. Si tratta dei celebri resti degli affreschi eseguiti da Giotto e menzionati da Vasari e Savonarola, oggi confermati al maestro fiorentino e alla sua bottega[29]: questione cruciale al recupero storico e ideologico delle radici municipali della Padova trecentesca, cui l'abilità mediatica di Selvatico imprimerà l'anno dopo un chiaro orientamento politico e sociale con il testo sulla cappella degli Scrovegni[30]. Questa piccola carta d'archivio ci permette qualche

---

[27] Sul complesso degli interventi a scala urbana e sulla «regia occulta» esercitata da Selvatico si veda ancora Serena, *Boito e Selvatico*, pp. 74-7 e in generale – come specificato più avanti – quanto emerso dalla ricerca per la mostra *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*.

[28] P.AVAS, Categ. III, Cl Unica, b. 1, fasc. 1, n.113.

[29] Una sintesi degli studi in E. Cozzi, *Giotto e bottega al Santo: gli affreschi della Sala Capitolare, dell'andito e delle cappelle radiali*, «Il Santo», n.s., 42/1-3, 2002, pp. 77-91.

[30] Sull'«esposizione mediatica» della cappella e il passaggio di ruolo della «storiografia artistica […] a strumento dell'impegno civile» Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 13-4.

considerazione. L'amministrazione riconosce allo studioso un'autorevolezza che ci invita a rivalutare la sua autorità nella tutela prima degli anni Quaranta, anche nella scelta dell'artista cui affidarsi[31]. Viceversa, al Santo potremmo rinvenire una sorta di 'palestra' dello studioso nelle questioni attributive (il confronto con gli affreschi dell'Arena, su cui si misura «il genere e lo stile delle pitture che stanno colà»), con tutte le aperture alla militanza e alla responsabilità civile che il tema storico-artistico avrebbe trascinato con sé. Gli affreschi del Capitolo e la loro scialbatura sono infatti la miccia per la celebre e violenta polemica del 1842 contro gli «imbiancatori» della basilica, che Alexander Auf der Heyde legge giustamente come un salto di scala nell'interesse politico di Selvatico verso la tutela[32]. La polemica si allarga all'intera questione della decorazione originaria della basilica, e fornirà la base ideologica per l'intervento di Camillo Boito e il Concorso per l'ornamentazione pittorica del 1898, vinto dalla triade bolognese di Alfonso Rubbiani, Edoardo Collamarini e Achille Casanova[33]. Qui può interessarci un risvolto politico della vicenda, che oltre ai frati investe la Congregazione Municipale e un'apposita commissione composta dai «più rispettabili individui di quella dell'ornato» (tra cui il maestro di Selvatico, Lodovico Menin) che avevano autorizzato l'intonacatura[34].

---

[31] Si tratta di Lorenzo Pinzon o Pinzoni, padovano, pittore e restauratore. Nel 1842 dà ricevuta in un «Promemoria del fatto eseguito per aver scoperto in uno de volti del capitolo vecchio un dipinto a fresco ad oggetto di conoscere il genere e lo stile delle pitture che stanno colà, tutte ora coperte d'imbiancatura» (P.ACAS, Categ. III,Cl. I, b. 6, f. 3, n. 3). Sempre nel 1842 Pinzon restaura un'immagine di Sant'Antonio nel primo pilastro della basilica (P.AVAS, Categ.V, Cl. Unica,b.1, f.1, n.70). La prima mozione di Selvatico in materia di tutela risale al 1828 e riguarda la sagrestia degli Scrovegni (C. Donvito, *La Commissione conservatrice dei monumenti*, in *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, p. 62).

[32] Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 116-8. Gli studi su Giotto fanno di solito risalire al 1842, e non al 1835, l'apertura della questione degli affreschi del Capitolo (Cozzi, *Giotto e bottega al Santo*, p. 81).

[33] F. Castellani, *Nel cantiere del Santo*, in *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, pp. 135-9.

[34] Cito dalla memoria difensiva dell'Arca, datata 2 giugno 1842, in risposta alla sospensione lavori intimata dal Podestà di Padova il 31 maggio 1842, peraltro precedente alla lettera pubblicata da Selvatico (10 agosto 1842). La commissione «di intendenti» si era riunita per la prima volta in febbraio, e si era concentrata soprattutto sul timbro della tinta: l'operazione di pulitura riguardava anche opere mobili come

Una lettera dell'I.R. Delegazione Provinciale di Padova del 3 luglio 1842 avverte l'Arca di aver fatto censurare un passo nella *Guida* per il Congresso degli Scienziati, dove Selvatico – che sul Capitolo si limita a un lapidario: «Ora è tutto imbiancato» – denunciava «l'abbandono in cui giace l'Oratorio di San Giorgio [….] brattato di spazzature, chiuso perpetuamente, e destinato a servire quasi di magazzino di materiali d'attrezzi», nonché «ad uso indecentissimo» sulle cantonate dell'uscio[35]. Il passo effettivamente non compare nella pubblicazione, e l'Arca ringrazia «per la generosa cura che codesta R. Carica ha voluto prendersi onde evitare ogni spiacevole pubblicità […] soprattutto verso chi avrebbe dovuto invece per sentimento patrio tutto occuparsi per allontanare ogni sinistra impressione anco di fatti consistenti»[36]. L'accusa di antipatriottismo restituisce il clima di tensione che deve aver portato alle asprezze polemiche sull'imbiancatura. La denuncia dello studioso apre però la strada a una nuova campagna di conservazione e, soprattutto, di valorizzazione dell'Oratorio dopo l'esposizione mediatica seguita ai restauri di Ernst Förster del 1837 e alla pubblicazione del 1841 (tradotta, come è noto, da Selvatico stesso nel 1846)[37]. È abbastanza interessante notare che i nuovi restauri del 1842-45 riprendono testualmente alcune prescrizioni dettate dal pittore tedesco al presidente dell'Arca Teodoro Zacco nel 1837, mirate a quel che oggi chiamiamo "pubblico godimento": in particolare, si riparla della costruzione di un «palco mobile», «perché gli intelligenti possano ad ogni caso servirsene onde vedere anche davvicino tutti que' dipinti» invisibili alla distanza[38]. La vigilanza sui lavori viene affidata a Vincenzo Gazzotto ma le carte raccontano che è Selvatico a discutere

---

stucchi e marmi. Dopo l'approvazione definitiva i lavori si protraggono fino all'agosto 1844. P.AVAS, Categ.III, Cl. I, b. 7, f. 1, nn. 2-18; f. 10, nn. 1-25.

[35] P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f.2, n. 13. Sulla finalità di tutela delle guide rimando a quanto argomentato qui da Guido Zucconi.

[36] *Ibid.*, n. 16.

[37] Su Förster e Selvatico A. Auf der Heyde, *Una storia dell'arte italiana a più mani? Dibattiti e forme di dissertazione storico-artistica sul «Kunstblatt» (Rumohr, Förster, Gaye e qualche anticipazione su Selvatico)*, «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 425-51.

[38] 6 luglio 1842: P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n.15. I documenti sono in parte pubblicati in *Archivio Sartori: documenti di storia e arte francescana*, 1: *Basilica e Convento del Santo*, a cura di G. Luisetto, Padova, Biblioteca Antoniana 1983, e L. Baggio, *I restauri ottocenteschi nell'Oratorio di San Giorgio: la riscoperta (1837-1845)*,

sulla scelta dell'artista, il tono delle tinte, il grado dei risarcimenti[39]. Sarà ancora l'Oratorio di San Giorgio, primo cardine del recupero storiografico trecentista, a tracciare l'ultimo riferimento archivistico di Selvatico al Santo con la sorveglianza sulla nuova campagna di restauro del 1871-72 condotta dal pisano Guglielmo Botti, specialista nel «metodo di istaccare e riattaccare dal muro» gli intonaci[40]. L'archivio restituisce fin nel dettaglio delle correzioni in minuta le prescrizioni di Selvatico, affiancato dal direttore del Museo Civico Andrea Gloria[41]. A quelle date il marchese è presidente della Commissione dei Pubblici Monumenti; in quella veste compie, nell'estate del 1870, uno 'scivolone' autorizzando senza il consenso della Commissione lo spostamento di due sarcofagi e un nuovo altare nella Cappella Belludi[42]. Quasi una nemesi: è la cappella adiacente alla Madonna Mora.

3. I rapporti con la comunità antoniana sembrano configurarsi in un'oscillazione tipica, per un personaggio come Selvatico, tra tensioni e avvicinamenti entro cui forse cade anche la bocciatura del 1850. Un altro stralcio d'archivio confermerebbe il quadro. Il 13 ottobre 1852 Selvatico inoltra alla presidenza dell'Arca la richiesta per una serie di calchi in gesso firmata da Owen Jones e Matthew Digby Wyatt, «Direttori del Museo di Belle Arti che va ora a formarsi permanentemente nel Grande Palazzo di Cristallo in Londra», appoggiandola con molta energia[43]. Si tratta, come è noto, della grande macchina ricrea-

---

«Il Santo», n.s., 34/1-2, 1999, pp. 447-66. La relazione Zacco si occupa anche dei diritti di riproduzione.

[39] Il restauratore è quel Monici che nel 1852 decorerà la cappella della Madonna Mora: sul suo nome la Commissione conservatrice chiede con urgenza assicurazioni il 15 aprile 1844. P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 34; Baggio, *I restauri ottocenteschi nell'Oratorio di San Giorgio*, p. 458.

[40] P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 52.

[41] Negli anni Settanta sarà Boito ad occuparsi della decorazione esterna: Serena, *Boito e Selvatico*, p 76.

[42] P.AVAS, Categ. III, Cl. I, b. 11, f. 5. Selvatico assume la direzione lavori e raccomanda per l'esecuzione dell'altare lo scultore Luigi Ceccon, uno dei patroni della nuova Scuola di Disegno. Il carteggio restituisce tutto l'imbarazzo della Commissione conservatrice: «l'adesione del Marchese Selvatico non poté che essere personale».

[43] «Questa impresa, che nell'onorare l'intendimento di chi la immaginò e la attuò, giova a far che le altre nazioni meglio conoscano l'eccellenza della statuaria italiana

tiva di Sydenham, finanziata da capitale privato (The Crystal Palace Company, presieduta da Lord Derby) ma appoggiata dalla Corona e dalla Union Bank: Jones e Wyatt erano incaricati delle decorazioni interne e delle «gallerie storiche di scultura e architettura», destinate all'ala nord-est[44]. Con la raccomandazione della Segreteria degli Affari Esteri inglese i due architetti stavano viaggiando per tutta Europa per acquisire i calchi: la tappa veneziana cade sulla via di Vienna dopo aver toccato Napoli, Roma e Firenze, dove (cito direttamente dalla richiesta) «fummo fortunati abbastanza trovando ovunque le Autorità ansiose di promuovere il Progresso delle Belle Arti»[45]. La fortuna non li segue a Padova: l'Arca nega il permesso di riproduzione, con la sola eccezione della statua equestre del Gattamelata[46], motivando il diniego con le esigenze d'officiatura, il rischio per le opere e soprattutto «la gelosia pella originalità dei pezzi»[47]. Un rifiuto che da una parte si allinea a un'accorta politica sui diritti di riproduzione e l'utilizzo commerciale della proprietà artistica, iniziata, come abbiamo visto, attorno al recupero dell'Oratorio di San Giorgio; dall'altra mette in sospetto, visto che appena l'anno prima lo stesso permesso – negato anche all'Accademia[48] – è accordato a Vincenzo Gazzotto per la sua Scuola di disegno[49]. A nulla varrà la mediazione di Selvatico né quella

degli scorsi secoli». L'intera documentazione in P.AVAS, Categ.V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, nn. 148-160.

[44] Sul Crystal Palace di Sydenham J. Piggott, *Palace of the people: the Crystal Palace at Sydenham, 1854-1936*, London, Hurst 2004; J. Kenworthy-Browne, *Plaster casts for the Crystal Palace*, «The Sculpture Journal», 15, 2006, pp. 173-98. La citazione è ripresa dall'opuscolo di propaganda per la sottoscrizione, allegato alla lettera di Selvatico.

[45] A Padova sarebbero andati solo i formatori.

[46] Il permesso viene motivato dalla ubicazione esterna e dal minor dettaglio del rilievo rispetto ai bassorilievi dell'altare donatelliano. Le fotografie di Philip Delamotte della Court of Christian Art a Sydenham, del 1854 ca., mostrano invece al centro della sala il monumento Colleoni.

[47] Il brano merita una citazione per esteso: «una volta che si avrebbe permesso di trattesi modelli si potrebbe col mezzo di essi ripetere la fusione de pezzi che esistono e dei quali non è ultimo loro pregio la singolarità»: 29 gennaio 1853, in risposta al cardinale Wiseman di Londra. P.AVAS, Categ.V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 164.

[48] «Nemmeno all'Accademia di questo stato venne mai né fatto, e nemmeno richiesto di tenere alcun modello» (*ibid.*).

[49] 25 febbraio 1851: si accorda a Gazzotto «il permesso di levare alcune impronte di marmi o bronzi che sono nel nostro magnifico tempio, a ciò che averne modelli che

ancor più insistente del cardinale Wisemann da Londra[50]. Jones e Wyatt sono peraltro in buona compagnia, perché nel maggio 1866 (data politicamente perigliosa) una riproduzione del grande candelabro del Riccio viene negata anche a Rudolf Eitelberger e al suo museo delle arti industriali di Vienna, fondato due anni prima[51].

Se questa versione 'nazional-popolare'[52] del museo-palinsesto oggi è celebre soprattutto per la ricostruzione dell'Alhambra Court, non si conosceva l'intenzione di inserire nel circuito le opere padovane. La lista elenca «un bassorilievo [...] del Monumento Contarini, le due porte di bronzo dell'Altare Maggiore, il grande candelabro di Andrea Riccio, la statua di S. Lodovico, del Donatello, tutti quanti i bassorilievi di Donatello all'Altare Maggiore, in tutto 20 pezzi; il pilastrone a mano dritta dell'altare di Sant'Antonio, da Allio; il gran bassorilievo di Girolamo Campagna al suddetto altare; un piccolo candelabro dietro al suddetto altare», e infine il monumento equestre a Gattamelata. Una *summa* a metà via tra fonti storiche e Cicognara in cui non escluderei l'imbeccata diretta di Selvatico, specialmente per una scelta sofisticata come il candelabro dell'altare di Campagna[53].

È appena uno scorcio aperto su prospettive affascinanti: il tema della riproduzione, l'incontro – a questo punto certificato – con Owen Jones in una data prossima alla pubblicazione della *Grammar*

---

facilitino e compiano l'educazione artistica di quei giovani cittadini alla cui direzione si affidarono» *(ibid.*, n. 147). Sulla Scuola di disegno «con annessa bottega» di Gazzotto del 1837, importante precedente per Selvatico, F. Castellani, av. *Gazzotto, Vincenzo*, in *DBI*, LII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1999: <http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gazzotto_%28Dizionario-Biografico%29/> (maggio 2015).

[50] In appoggio alla lettera del cardinale, datata 29 dicembre 1852, interviene anche il Podestà. P.AVAS, Categ.V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 153.

[51] Istanza 29 maggio 1866, da Venezia: *ibid.*, n 157. Non sarebbe corretto leggere il rifiuto solo in chiave antiaustriaca: nel dicembre 1866 è negata l'autorizzazione anche a «Fabri e Gioacchino Corrieri, formatori di belle arti delle Accademie di Firenze e di Pisa», che avevano chiesto di riprodurre i bassorilievi di Donatello, il candelabro del Riccio e le cancellate di Tiziano Aspetti, *ibid.*, n. 159.

[52] Non uso il termine a caso: nella lettera di Jones e Wyatt il museo è «associato a scopi veramente Nazionali da tutto il popolo inglese», *ibid.*, n. 149.

[53] Selvatico dedica al candelabro del Riccio pagine entusiaste già nella *Guida di Padova* del 1842. Le prime richieste di calchi da Riccio e Donatello risalgono al 1849, e vengono accolte: *ibid.*, nn. 144-145.

of Ornament, il rapporto con i modelli culturali inglesi[54]. Non è secondario l'interesse di Selvatico per un'impresa che, tra le altre cose, offre all'esperienza popolare una «controparte tridimensionale» rispetto ai repertori[55]. La pratica della riproduzione di modelli in plastica come sistema di comprensione profonda del rilievo e della stessa architettura, parte di una «teoria della conoscenza sensibile», è del resto uno dei perni del pensiero didattico di Selvatico, dal 1846[56] al discorso d'apertura della Scuola di Disegno Pratico di Padova del 1867[57]. Sulle orme di Gazzotto, come Presidente del Comitato dei Patroni della Scuola nel 1870 anche Selvatico chiede all'Arca «di far eseguire due getti in gesso di due fra i bellissimi candelabri in bronzo che stanno sull'altare del Santissimo» (uno compariva nella lista di Owen Jones), primo serbatoio di quel «piccolo museo industriale di modelli», ad uso interno ed esterno, istituito sulla scorta degli esempi illustri di Londra tanto quanto dei precedenti padovani[58].

La fondazione della Scuola rappresenta senz'altro un apice delle idee

---

[54] Si veda qui il saggio di Donata Levi.

[55] Accanto al South Kensington Museum (1857) Selvatico ha forse in mente il Crystal Palace quando cita, nel discorso inaugurale della Scuola di Disegno Pratico del 1867, la «moderna Tiro», dove «due grandi stabilimenti racchiudono le copie in gesso, in metallo, in fotografia di tutte le più elette produzioni artistiche del passato e del presente» (*Nell'apertura della nuova Scuola di disegno pratico di modellazione e d'intaglio pegli artigiani istituita dal Comune di Padova. Discorso di Pietro Selvatico*, Padova, Sacchetto 1867, p. 12).

[56] Per il testo del 1846 (*Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano*, «Rivista Europea», n.s., 4/1, 1846, pp. 419-59), Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»*, pp. 112-3.

[57] «Chi avesse agile, pronta, sicura la mano a riprodurre il modello colla matita ed ignorasse l'arte di tradurlo in creta, non potrebbe tentare la ornamentazione di rilievo»: parole quasi in epigrafe a *Nell'apertura della nuova Scuola*, p. 5.

[58] Come nel 1852, in appoggio a Owen Jones, il marchese scende nel dettaglio del procedimento di presa del calco a colla, garantito dalla competenza del formatore dell'Accademia e dalla guida di Natale Sanavio, primo insegnante della Scuola. P.AVAS, Categ. V, Cl. Unica, b. 1, f. 2, n. 160. La richiesta viene stavolta accettata. Sulla raccolta di modelli organizzata – dietro suggerimento di Selvatico – dalla Società di cultura e incoraggiamento di Padova nel 1842, T. Serena, *Il disegno, il gusto, l'industria. La fondazione della Scuola di Disegno Pratico nel contesto del dibattito italiano*, in *Il Selvatico. Una scuola per l'arte dal 1867 ad oggi*, Catalogo della mostra (Padova, 2006), Treviso, Canova 2006, pp. 26-39.

di Pietro Selvatico sulla formazione teorica ed empirica, sulla scienza del disegno, sul compito sociale delle istituzioni nell'orientamento della committenza e del mercato. Sia pur in una dimensione ridotta rispetto alle ambizioni, alle opportunità e alla densità concettuale del decennio veneziano, è un progetto che ha la forza di porsi in termini sperimentali[59], parte sostanziale di quel piano di rinnovamento e rilancio su scala nazionale che farà della Padova post-unitaria una città-laboratorio per la progettazione[60]. Su questa falsariga varrebbe la pena di ripensare il ruolo di Pietro Selvatico negli ultimi due decenni padovani e valutarlo non più sul piano delle idee e delle realizzazioni personali quanto sull'onda lunga del seminato, delle realizzazioni altrui. Un ruolo non a caso emerso in controparte dalle ricerche condotte per la mostra sul suo allievo Boito nel 2000, che hanno messo in luce la trama del *network* (relazioni, posizioni ufficiali, indirizzi ufficiosi) entro cui si muove il marchese in quegli anni[61]. Qui vorrei solo mettere in fila una serie di coincidenze eloquenti sulla data del 1867: anno in cui si insedia la nuova Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti pubblici della città e provincia, di cui Selvatico è ispiratore e vicepresidente, e vengono al pettine i nodi del Piano regolatore edilizio, del Museo Civico e del nuovo Cimitero. C'è dunque, come ha scritto Tiziana Serena, un tragitto unico che lega la fondazione della Scuola alla campagna di interventi della nuova Padova, intessuto anche di occasioni produttive: gli studenti sono coinvolti nelle campagne di rilievo dei monumenti lanciate dalla Commissione conservatrice[62] e come maestranze nei cantieri boitiani delle Debite e del Museo Civico[63], mentre un'intera sala sarà loro dedi-

---

[59] *Ibid.* Il saggio di Tiziana Serena è da considerarsi testo di riferimento per le fonti.

[60] *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*; Serena, *Boito e Selvatico*, pp. 72 sgg. Non può sfuggire l'importanza del fatto che l'istituzione della scuola sia presto agli atti della nuova giunta comunale.

[61] *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, e in esso i contributi dei due curatori Guido Zucconi e Francesca Castellani e di Davide Banzato, Donatella Calabi, Cinzia Donvito, Isabella Komac, Marco Maffei, Luciano Mazzocco, Tiziana Serena.

[62] Serena, *Boito e Selvatico*, pp. 74-75. Uno dei risultati è la raccolta *Rilievi di antiche fabbriche padovane*, a cura di G. Bresciani Alvarez, P.L. Fantelli, Padova, Garangola 1997.

[63] T. Serena, *Il Palazzo delle Debite*; *Il Museo Civico al Santo*, in *Camillo Boito Un'architettura per l'Italia unita*, pp. 84-97.

5. CAMILLO BOITO, Progetto per l'altare della cappella polacca al Santo [?], ca. 1897, Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio, Padova.

cata all'Esposizione Agricola Industriale del 1869, prima ambiziosa vetrina nazionale della città[64].

Il cerchio si chiude ancora al Santo. Il legame sostanziale, ideologico e operativo, tra Scuola e cantiere troverà nuova saldatura con gli interventi di Camillo Boito nel complesso antoniano, a partire dal 1893. A quindici anni dalla scomparsa di Pietro Selvatico, ciò che non riuscì al maestro – mettere mano direttamente in basilica – riesce finalmente al suo allievo e collaboratore più importante. Boito, che a quella data poteva ben chiamare dei nomi prestigiosi, sceglie nuovamente di avvalersi del direttore della Scuola, Barnaba Lava, e di altri allievi[65]. Una scelta motivata, certamente, da considerazioni di opportunità politica; ma è inevitabile leggervi un omaggio al vecchio maestro, anche in funzione di quella continuità morale, oltreché operativa e linguistica, che vede nelle maestranze chiave e garanzia di trasmissione del sapere. Il recupero di materiali, tecnologie e *modus operandi* segna una continuità di sostanza col passato: per Boito come per Selvatico il Santo ha valore di palinsesto, disponibile a interpretazioni sorte da una stra-

---

[64] F. CASTELLANI, *Tra Ottocento e Novecento. Dalle fraglie al «Nuovo Stile» delle Arti Decorative*, in *Botteghe artigiane dal Medioevo all'età moderna: arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. Baldissin Molli, Padova, Il Prato 2000, pp. 221-33.

[65] CASTELLANI, *Nel cantiere del Santo*, pp. 111-45. Il solo nome di spicco è quello di Vincenzo Cadorin, che modella leggio e cartegoria per l'altare donatelliano.

tificazione storica e geografica complessa. Secondo questo principio l'architetto si avvale, ad esempio, di artisti e artigiani polacchi per la Cappella di San Stanislao, nell'abside della basilica (fig. 5; Tav. 16)[66]. Allo stesso tempo ho avuto modo di notare l'attenta derivazione di motivi del primo rinascimento locale – l'altare in terracotta di Minello agli Eremitani – in alcuni dei disegni per l'altare di Donatello, quasi a far rivivere, in un sofisticato confronto tra modelli, la contaminazione avvenuta a suo tempo tra il fiorentino e le maestranze padovane[67]. Un altro dei grandi temi del suo maestro Pietro Selvatico.

Francesca Castellani

---

[66] All'altare della cappella dev'essere riferito questo grande cartone inedito, firmato, segnalatomi da M. Beatrice Gia.

[67] F. Castellani, *Boito nella basilica del Santo: i disegni «di cantiere»*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, pp. 111-31.

Dalla teoria alla pratica. La cappella Pisani a Vescovana

Posto davanti alla crisi dell'accademia «questo vecchio cascame», Boito definisce Selvatico come «un rivoluzionario che studiava il passato per imparare a rompere le catene»[1] con la storia degli stili e della tecnica costruttiva.

1. *La storia dell'arte*

Questo è vero negli scritti giovanili, raccolti poi in *Scritti d'arte* (1859). Nella presentazione al lettore difende la raccolta delle sue «ciarle artistiche» «uscite in differenti occasioni e tempi»[2]. «C'era se non proprio l'unità dello scopo, almeno quella coerenza di vedute e di intendimenti, che parecchi si ostinano a negarmi con certe malizie spesso un po' fantastiche»[3]. Egli vuole rispondere anche all'accusa «d'essere travagliato da così ostinata monomania di forestierume», ma tanti giovani entusiasti che calano dal Nord (i Nazareni) sono meglio di tanti sterili locali.

Negli scritti degli anni 1840 si nota una certa dipendenza da Cicognara. La scultura senza l'architettura si svuota, è priva di senso, mentre la pittura è una cosa a sé.

Vale la pena di soffermarsi un momento sul discorso all'Accademia di Belle Arti di Ravenna del 1843, *Con quali intendimenti si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile specialmente in*

[1] C. Boito, *Il marchese Pietro Selvatico*, in *Atti della Reale Accademia e del R. Istituto di Belle Arti in Venezia. Anno 1888*, Venezia, Visentini 1889, pp. 5-36.

[2] P. Selvatico, *Scritti d'arte*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Co. 1859, p. vi.

[3] F. Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Neri Pozza, Vicenza 1974, p. 141. Vedi inoltre G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890*, Venezia, Marsilio 1997, pp. 74 sgg.

Italia: «sin qui non sempre la storia dell'arte scrivemmo, ma quella degli artisti; non il progredimento intellettuale, ma una raccolta di biografie»[4].

La storia della pittura italiana dovrebbe quindi iniziare dai mosaici paleocristiani di Roma e di Ravenna, per poi passare alla miniatura, alla scoperta e rivalutazione dei primitivi attraverso la prospettiva estetica del Purismo e dei Nazareni. La pubblicazione di nuovi strumenti storico-critici permette una nuova visione del Medioevo[5]; la rivalutazione dei primitivi, «i trecentisti», lo porta a preferire il *Giudizio finale* dell'Angelico a quello della Sistina. Ma soprattutto a fare della Cappella degli Scrovegni il fulcro monumentale del suo concetto di arte, da difendere e da conservare da ogni tentativo di stacco o di restauro[6].

---

[4] Ora in Selvatico, *Scritti d'arte*, p. 384. Egli poi scrive: «È anche colpa non lieve di alcuni fra quelli che scrissero dell'arte, il far troppo assegnamento sui mezzi tecnici e curar poco il pensiero artistico; ma sono però molti più quelli che parlano dei mezzi tecnici in modo, da mostrare quanto poco li conoscano» (p. 387). Se la storia dell'arte deve cominciare dall'architettura. Selvatico riconosce il relativismo del bello a seconda dei bisogni e le idee delle civiltà. «Non Vitruvio e Vignola ma l'architettura del quattrocento è l'architettura italiana degna di assidui studi» (p. 392).

[5] Dalla critica a Vasari passa poi alle lodi del commento dei fratelli Milanesi e Carlo Pini in 13 volumi, cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, Le Monnier 1846-57; alla raccolta di J. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, 3 voll., Firenze, Molini 1839-41; di M. Gualandi, *Memorie originali italiane, risguardanti le belle arti, in sei serie*, 6 voll., Bologna, tipi di J. Marsigli 1840-45; di G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena, Porri 1854-56. L'arte è comunque vista come parte della *Kulturgeschichte*.

[6] «Padova ha perduto S. Agostino, la scuola di S. Sebastiano con gli affreschi mantegneschi, i chiostri di S. Giustina e nel 1825 il piccone pareva abbattere pure l'oratorio degli Scrovegni. [….] Si direbbe che la fortuna avesse concesso alla sola Italia per tempo lunghissimo il primato nelle arti della bellezza visibile. quasi a risarcimento delle sciagure storiche e della lunga spartizione, proprio da questa nasce la ricchezza e diversità dell'arte italiana ma nonostante le perdite delle campagne napoleoniche restano ancora moltissime opere d'arte, spesso trascurate, che se fossero in qualche museo straniero sarebbero studiate, restaurate e conservate» (P. Selvatico, *L'oratorio dell'Annunziata nell'arena di Padova e i freschi di Giotto in esso dipinti*, in Id., *Scritti d'arte*, p. 216).

2. *Architettura, fotografia, pittura di storia*

Quanto al gusto architettonico, egli predilige il Moresco, il Gotico, il Quattrocento, l'ornamento – epoche e stili dove l'architettura è sintesi delle arti. «La scultura senza l'architettura si corrompe»; perciò ammira il caffè Pedrocchi di Jappelli, condanna Vitruvio, Vignola, Quarenghi e critica Durand[7]. Selvatico è tutt'altro che un nemico del progresso, anzi da liberale cristiano vede nel progresso il segno di Dio, così la fotografia, definita «la luce costretta a farsi pittrice», è strumento di verità nella pittura di storia[8], ma anche strumento indispensabile

[7] «Bella fu per l'Arabo l'Alhambra che co' suoi mille meandri, colle bizzarre sue volte, col suo arco chiudentesi in circolo, colle sue gemmate colonne, collo sfolgorare dei colori e dell'oro, gli rammentava la ricca e fiorente immaginazione, e la magnifica prodigalità, la scienza, la grandezza de' suoi Califfi» (Selvatico, *Con quali intendimenti si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile specialmente in Italia*, in *Scritti d'arte*, p. 391). Critica Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (1800, «opera pubblicata per cura de' professori della I. R. Accademia di Belle Arti. Venezia presso Giuseppe Antonelli 1834» tradotta e ampliata con l'aggiunta di esempi italiani e soprattutto veneziani antichi e moderni e della storia generale dell'architettura di J.G. Legrand) dove si stabiliscono confronti all'interno di tipologie, mentre del *Nouveau précis des leçons d'architecture: données à l'École impériale polytechnique* (1813) accetta «Le graticole della composizione», la composizione cioè di piante partendo dalla geometria più semplice alla più complessa, ma lo accusa di aver trascurato materiali, usi e costumi.

[8] P. Selvatico, *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, in Id., *Scritti d'arte*, pp. 335-6, 339, 341. Questi sono i vantaggi: 1) Educare il gusto del pubblico ad apprezzare quelle opere che più si avvicinano al vero «avvivato dall'ideale»; «né più crederà che nel molle e nello sfumato si chiuda bellezza e grazia, perché scorgerà come la immagine di ogni vero abbia a mostrarsi decisa e ferma» (p. 339); 2) Gli artisti «s'accorgeranno allora come un'immagine eliografica, tratta da una movenza istantanea dell'uomo, possa dar lezioni ben altrimenti fruttuose che non sian quelle fornite dalle statue, dalle preparazioni anatomiche, e dalle sudate copie di un modello forzato ad impossibili immobilità. Si accorgeranno che i panni gettati sull'uomo vivo, e riprodotti sulla carta fotografica, offrono ben altra apparenza di verità, che non quelli composti artatamente sopra il fantoccio, i quali non mai possono manifestare gli effetti del moto naturale d'una figura, e velano soltanto le forme di un automa senza vita» (p. 339); 3) Così gli architetti, meglio giudicando gli effetti delle proporzioni reali degli edifizi, e la spiccatezza dei loro particolari, impareranno a non perdere il tempo sulle arbitrarie

per gli architetti che finalmente potranno vedere le giuste proporzioni degli edifici, i loro innumerevoli particolari realisticamente e non perder tempo sui trattati. Addirittura pare prevedere un mondo collegato 'in rete' dalle linee del telegrafo quando scrive:

Dio si manifesta nell'altezza dell'ingegno umano; «si rivela nel pensiero di Stephenson, che perfeziona la locomotiva; in quello di Fulton che applica il vapore alla navigazione», nella *Trasfigurazione* di Raffaello, nel verso di Dante, «nell'intelletto di Volta che dagli accatastati dischi di volgar metallo trae quel fluido maraviglioso, sulla cui invisibil ala vola rapida come l'idea la parola, a congiungere concetti, sentimenti, bisogni lontani, e a farci tutti una sola famiglia nel nome di quella voce santa che ci dice fratelli»[9].

3. *La storia dell'architettura e la formazione dell'architetto*

Ma tornando alla storia dell'architettura, così il professore inaugura il suo corso veneziano del 1856 con a fianco l'allievo ventenne Camillo Boito:

Fino adesso la storia dell'architettura ce la esposero come un risultamento dell'indole varia dei popoli, come l'effetto delle loro credenze politiche e religiose, [...][10]. Secondo me, uno dei motori più impellenti a diversificare gli stili dell'architettura, fu l'indole stessa dei materiali di cui i differenti popoli furono costretti a valersi[11].

Selvatico si contrappone al Neoclassicismo come all'Eclettismo:
1) i materiali definiscono la forma e la costruzione, la «storia delle

regole di un trattato classico» (p. 339); 4) La fotografia segnerà la fine del vedutismo e ritrattismo di maniera e deteriore (p. 341) con l'eliminare tanti produttori di «vedutine» (p. 336).

[9] Dal 1850 Venezia e Milano sono collegate telegraficamente con Vienna via Verona e Innsbruck. P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno: ovvero l'architettura, la pittura e la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; lezioni dette nella I. R. Accademia di belle arti in Venezia*, 2 voll., Venezia, Naratovich 1852-56, II, pp. 12-3.

[10] P. Selvatico, *Prelezione al corso di storia dell'architettura per laureati ingegneri di Padova all'Accademia di Venezia del 1856*, in Id., *Scritti d'arte*, p. 289.

[11] *Ibid.*, p. 293.

ragioni costruttive» è quindi subordinata «alla natura dei materiali», né bisogna anteporre l'estetica alla costruzione;

2) la storia dei materiali va intesa come storia dell'architettura: un disegno storico che parte dall' architettura litica, graniti, porfidi e basalti dell'antico Egitto, i marmi Greci, preconesso, pario, alla terracotta e al laterizio di Etruschi e Romani, per giungere alle malte delle volte e delle cupole, poi rivestite di marmi provenienti da ogni parte dell'impero. Al Nord le volte dei boschi, le arenarie delle Ardenne e il grés di Parigi stanno alla base dell'architettura romanica e poi gotica, mentre il legno determina quella degli *chalets* svizzeri. In Italia abbiamo Brunelleschi e la sua cupola ogivale, gli archi su colonne nelle basiliche, l'ornamento. Nel Cinquecento invece i trattati di Vitruvio e Vignola soffocano l'architettura. Perciò vanno aboliti i trattati nelle scuole di architettura: da Falconetto a Scamozzi. Dopo le follie del Barocco, delle quali è colpevole Michelangelo, la riscoperta di Ercolano e Pompei e il neoclassicismo sono lo stile della rivoluzione. «Le graticole della scuola politecnica di Parigi, non disprezzabili se parcamente usate, e le sagome per cornici ed ornamenti predisposte da Percier e Fontaine […] finirono collo isterilire la povera architettura»[12]. Ma da venti anni a questa parte Francesi, Tedeschi, Russi e Inglesi soprattutto si ribellarono e, rotto l'alto sonno della testa, cercarono ispirazione in altri stili del passato, in opere «brizzolate» «d'eclettismo», ma tutte «meglio accomodate, e per distribuzione e per aspetto, alla nostra odierna maniera di vivere»[13].

3) Solo noi Italiani seguiamo ancora Napoleone e non guardiamo alle nostre basiliche «latine», alle «sicule», alle combinazioni geometriche di S. Maria del Fiore e del campanile di Giotto, alle leggiadrie degli edifici lombardeschi e bramanteschi. Voi studenti «dal procedimento storico comprenderete quali elementi del passato s'attaglino a noi, quali si disdicano, quanto sia possibile tentare di nuovo, coi nuovi materiali ch'ora ci fornisce l'industria»[14]. La via è stata aperta da Francesco Lazzari in quaranta anni di insegnamento all'Accademia di Venezia, da Durand e da Hoffstadt «con lo studio degli stili lombardeschi e archiacuti»; «io tenterò di far più chiaro,

[12] *Ibid.*, p. 299.

[13] *Ibid.*, p. 300.

[14] *Ibid.*, p. 301.

con l'offerirvi riprodotti da nitide incisioni i monumenti migliori di ogni stile opportuno agli usi odierni»[15].

4) Quindi la storia dell'architettura per tipologie e confronti storici come nella *Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile* di Durand tradotta, ampliata e pubblicata dall'Accademia nel 1834. A Selvatico spetterà l'insegnamento della teoria, all'insegnante di disegno la pratica. «L'ornato architettonico è parola dell'edificio, e come parola deve aver un carattere preciso, limpido»[16].
5) Si concluderà con i caratteri costruttivi di murature e volte in mattoni e pietra da taglio, il disegno delle volte senza aiuto del calcolo, le capriate in legno. Poi la geometria descrittiva pratica e il rilievo dei monumenti, infine la composizione cominciando dai tipi più semplici.

Il tempo per seguire il programma è di soli sette mesi in tutto.

In conclusione «Se l'architettura è 'parola' e convenzione il simbolo deve essere 'conveniente' e comprensibile»[17].

4. *L'ornamento architettonico dal Medioevo ai materiali nuovi*

L'ornamento diventa quindi il linguaggio che fa parlare e comunicare l'architettura[18]. Selvatico, anticipando Umberto Eco, espone la teoria discutibile dell'orientalista austriaco Joseph von Hammer-Purgstall nel suo *Mysterium Baphometis revelatum.* Le figure strane delle sculture ornamentali deriverebbero dal culto gnostico diffuso in Siria presso Hassan-Saback, fondatore della setta degli assassini e portato in Europa dai Templari e fatto proprio dai liberi muratori. «Nella celebre loggia fondata da Achen al Cairo verso la fine dell'undecimo

[15] *Ibid.* Sul grande Durand tradotto e ampliato con l'aggiunta della *storia generale dell'architettura* di Legrand e pubblicato dall'Accademia veneziana nel 1834 vedi il mio video <http://www.youtube.com/watch?v=fRDGyXb_UwA>; su Hoffstadt tradotto, ampliato da Lazzari e pubblicato a Venezia nel 1853 vedi il mio video <http://www.youtube.com/watch?v=2vhfKxHJ4Fk>. Inoltre vedi Zucconi, *L'invenzione del passato*, p. 67.

[16] Selvatico, *Prelezione*, p. 303.

[17] Selvatico, *Prelezione*, p. 306

[18] P. Selvatico, *Sui simboli e sulle allegorie nelle parti ornamentali delle chiese cristiane del medio evo dall'VIII al XIII secolo*, in Id., *Scritti d'arte*, p. 63.

secolo si insegnava oltre al culto gnostico la matematica e la geometria, scienze necessarie ai liberi muratori»[19]. Per primi i Normanni dalla Terra Santa lo portarono in Europa.

Appena finito di esporla, subito dopo Selvatico nega la teoria di Hammer-Purgstall: tutto era regolato dal clero che non permetteva influssi eretici, anzi nel Concilio di Nantes si stabiliva espressamente di distruggere le pietre che rappresentavano demoni. Né nelle poche chiese e cappelle dei Templari (la chiesa del Templari a Londra e la sala dei cavalieri a Mont-Saint-Michel) si trovano simili figurazioni. Comunque queste rappresentazioni di mostri compaiono molto prima della fondazione dell'ordine dei Templari nel 1118. Cervi, pesci, aquile, Orfeo, viti e uva, palme, sirene, nave veleggiante in mare, pavone, simboli degli evangelisti, Agnello mistico sono tutti simboli paleocristiani. Dopo il 726, per reazione all'iconoclastia di Leone Isaurico, artisti greci sono ospitati in Italia, i Longobardi, Ravenna e Roma fanno da essi decorare degli edifici religiosi. Allora artisti greco-bizantini avrebbero portato in occidente motivi asiatici risalenti alla Persia, alla Fenicia e fatti propri dagli ebrei nel tempio di Salomone.

Conclude ribadendo la necessità di fondare un'accademia di archeologia medievale a Roma accanto a quella classica. Gli architetti devono prendere a modelli le prime chiese, «alzate piuttosto dai popoli che dagli individui»; le «semplici disposizioni basilicali» rispondono meglio del tempio greco al rito cristiano[20]. Selvatico però tace stranamente sul più grandioso cantiere purista del tempo: la basilica di S. Paolo fuori le mura, modello per Notre-Dame-de-Lorette di Lebas e di St. Vincent-de-Paul a Parigi di Hittorff da lui citate come esempi moderni.

Soprattutto l'*Allerheiligenkirche* della corte di Monaco (1826-42) è per Selvatico il modello della nuova architettura. Leo von Klenze e Ludovico I unirono all'esterno il romanico lombardo, con la facciata a capanna sul modello di S. Michele a Pavia, a un interno a quinconce ispirato a S. Marco, mentre le decorazioni (distrutte durante la seconda guerra mondiale) mescolavano motivi tratti dai mosaici veneziani con le decorazioni della cappella palatina di Palermo, ammirata durante il viaggio in Italia.

Proprio l'esempio monacense fa capire a Selvatico che l'educazione

---

[19] *Ibid.*, p. 69.

[20] *Ibid.*, p. 126.

dell'architetto non può basarsi solo sulla storia e sulle suggestioni dei «touristes».

Base di tutto deve essere la geometria descrittiva praticata nelle scuole primarie, «alfabeto della forma» per «delineare su qualsiasi coordinata le proiezioni de' solidi i più complicati, in modo da farli agevolmente eseguire». Nelle scuole superiori (eliminati gli ordini di Vignola e *Le fabbriche* di Quarenghi) vanno esaminati monumenti famosi di tutti gli stili possibilmente dal vero: misurandoli e studiandone materiali e costruzione.

In Italia si costruisce secondo il Vignola «monotoni allineamenti di contrade». La simmetria è legge, definita da Viollet-Le-Duc la legge degli sciocchi. Nell'*Entretien X* scrive che la simmetria non esiste come non esiste l'uguaglianza fra gli uomini.

La Londra medievale «compendio e teatro di snella architettura, alle presenti costumanze convenientissima» è per Selvatico un modello. Soprattutto Venezia che «in sé comprende quella varietà pittoresca di linee, e quella gentilezza di ornature che meglio al costruire odierno imporrebbe applicare»[21].

Il mondo contemporaneo richiede ornamenti coerenti con i nuovi materiali per la costruzione.

Credo [...] che molto resti da fare per condurre l'ingegno e la mano dell'artista a trovar forme che s'attaglino ai nuovi docilissimi materiali di cui ci gioviamo adesso, come è ad esempio il ferro, il quale, fuso o battuto, chiede una eleganza, se così posso dire, sottile ed agile nelle sue fregiature, che non potrebbe tentarsi nella pietra e nel legno [...] intendo dire al pensiero di comporre gli ornamenti colle pompe sempre dilettevoli della vegetazione[22].

Aggiunge poi la sua opinione aperta a un futuro di progresso e di rinnovamento:

«Credo che le nuove industrie, introdotte a profitto e conforto della vita, permettano nuovi simboli ornamentali, ignoti agli antichi»[23]. Perciò la «Industria

[21] P. SELVATICO, *L'educazione dell'architetto nel passato e nel presente*, in ID., *Scritti d'arte*, p. 331.

[22] P. SELVATICO, *Sull'importanza dello studio degli ornamenti*, in ID., *Scritti d'arte*, pp. 351-2.

[23] *Ibid.*, p. 356. Ma quando si passa a proposte concrete i modelli sono forme del mondo vegetale tratte dall'architettura medievale.

del bello» va difesa dal positivismo del secolo della scienza e della tecnica. Napoleone fu il patrono delle arti maggiori. Ora Francia e Inghilterra guidano le arti industriali costruendo centinaia di chiese neo gotiche con arredi sacri che sono premiati all'esposizione di Londra del 1851. Eppure la praticità inglese non raggiunge il gusto francese[24], mentre la Germania sta facendo grandi progressi. Lodovico I di Baviera ha fatto di Monaco l'Atene d'Europa. Sì al progresso della scienza e dell'industria ma anche a quello delle arti[25]. Nell'orazione accademica *Sulla necessità che nello insegnamento dell'arte il lavoro sia compagno al'istruzione* Selvatico osserva che «[l]'educazione, per quanto egregia, guidi a nulla di utile se non la rafforzi concomitante il lavoro» basta quindi con la sola teoria senza la pratica, bisogna ritornare alla bottega[26].

5. *Il Purismo e l'arte cristiana*

Modello ideale di pittura e scultura sono il Purismo e l'arte cristiana dei Nazareni:

All'anime che sulla terra, più che le altezze dell'uomo, cercano i palpiti dell'affetto, dovette essere commovente spettacolo, sul cominciare del presente secolo, vedere fra le moli auguste che il Vangelo piantò sulla abbattuta Roma dei Cesari, aggirarsi un drappello di giovanetti tedeschi, poveri sin quasi all'indigenza. E là fra le primitive basiliche ove il cristiano avea deposto, nei secoli della fede, lagrime e gioie, pensieri e speranze terrene, que' miti errabondi andar rintracciando le tradizioni dell'arte arcaica, a fine di rinnovare la corrotta arte discesa dai Carracci, che allora faceva il giro del mondo come le devastazioni napoleoniche[27].

Sono Vogel, Cornelius, Schadow, Hess, Veit, Steinle, e «quell'Angelico dei nostri dì» Friedrich Overbeck. Ai Nazareni Selvatico associa il faentino Tommaso Minardi e Pietro Tenerani che definisce «luce di tutta la scultura presente». L'arte cristiana non deve, infatti, rappre-

[24] P. Selvatico, *Il prosperamento delle grandi arti del disegno profitta all'industria manufattrice*, in Id., *Scritti d'arte*, pp. 371-2.

[25] *Ibid.*, p. 375.

[26] P. Selvatico, *Sulla necessità che nello insegnamento dell'arte il lavoro sia compagno al'istruzione*, in Id., *Scritti d'arte*, pp. 379-80. Fonda infatti l' istituto d'arte per operai a Padova nel 1867.

[27] P. Selvatico, *Del purismo nella pittura*, in Id., *Scritti d'arte*, pp. 136-7.

sentare temi religiosi avulsi da ogni naturalismo, «ella mira invece a dar vita ad ogni argomento sociale in cui la passione sia vinta dai sorrisi dell'affetto»[28]. Pittura e scultura devono rappresentare il «verisimile» piuttosto che il «vero» il deforme non si deve rappresentare come ad esempio nelle decorazioni medievali.

Per quanto poi riguarda l'architettura: «[l]'architetto ha l'obbligo di porre in cima de' suoi concetti l'uso cui gli edifici son destinati, e di mettere in aperto quest'uso col mezzo di forme tipiche che nettamente lo addimostrino»[29].

«La scultura elemento universale di educazione» segna la rinascita da Giotto a Masaccio. Dopo la morte di Raffaello nel 1520, «Michelangelo, ingegno sublime, ma troppo innamorato dello straordinario; anima più gigantesca che grande [...], gettò nell'arte i semi di quell'esagerato che la trascinò, più tardi, ai deliri del barocchismo, e le fece perdere così le pure tradizioni del trecento, come la via diritta su cui ella deve procedere»[30]. In reazione lo studio dell'antichità e della bellezza nei marmi greci e romani fece sì che l'arte dimenticò il compito di esprimere la cultura cristiana fino alla caduta di Napoleone. Oggi poi regna incertezza eclettica: «L'architettura [è] [...] la direttrice, la ragione e il teatro delle altre arti collegate alla civiltà»[31].

Modello simbolico dell'architettura cristiana è il tempio di Salomone, poi le basiliche di S. Clemente e S. Saba a Roma.

L'autore preferisce le basiliche come ritorno al cristianesimo delle origini, sull'esempio di Brunelleschi. Seppure il gotico gli appare più severamente religioso e

---

[28] P. Selvatico, *L'arte dei secoli cristiani, le fondamentali sue basi ed il suo scopo*, in Id., *Storia estetico-critica*, II, p. 14.

[29] *Ibid.*, p. 14. Il deforme è vero ma non *verisimile*, il Quasimodo di Hugo «può esserci in natura, ma ne è l'eccezione e le eccezioni non servono mai a spiegare fatti universali» (p. 16).

[30] *Ibid.*, p. 21.

[31] *Ibid.*, pp. 27-8. Nella metamorfosi da basilica civile a basilica religiosa, avviene l'inversione dal tempio pagano tutto esteriore e rivolto ai profani mentre la divinità è celata; ora i fedeli sono i celebranti del culto, perciò l'importanza dell'interno e dei suoi ornamenti sul modello del tempio di Salomone. Per quanto riguarda la pianta, nelle basiliche romane di S. Pietro e S. Giovanni in Laterano si passa alla pianta a croce, le porte sono a oriente e l'abside a occidente, ma già a Ravenna si ha l'inversione, molto prima dello scisma fra oriente e occidente, come pensa Selvatico.

[…] io amo, più che ogni altro stile, l'archi-acuto, ma il vero innanzitutto, e il vero mi dice che le cattedrali del settentrione, gloria severa e malinconica propria ad un pensiero elevatamente mesto, come quello di popoli nordici, potrebbero essere forse qui da noi piante fuori del loro terreno. Ma se non fuori del loro terreno, certamente fuor del loro tempo ci appariscono invece sì il tempio romano […] le chiese palladiane, le barocche[32].

Critica Canina, che nella sua *Sull'architettura dei tempii cristiani* (Roma 1842) ritiene i colonnati trabeati più antichi e quelli reggenti archi posteriori, ma, come già scrivemmo, tralascia di commentare la ricostruzione di S. Paolo a Roma dopo l'incendio del 1823 e di considerare l'opera di Poletti, il maestro del Purismo romano. Di S. Paolo scrive solo a proposito della liceità di far poggiare archi su colonne in nome della verità statica, mentre cita ad esempio le moderne chiese basilicali parigine.

L'architettura bizantina fino a Giustiniano deriva direttamente da quella tardo-romana, e man mano allontanandosi da essa si imbarbarisce. L'architettura di Santa Sofia è dovuta al cerimoniale imposto da Giustiniano intorno allo «jerateion» e da essa nasce il nuovo tipo di chiesa bizantina a quinconce entro un quadrato.

A Venezia si trovano affiancati i nuovi modi bizantini (pianta a «quincunx») ai sistemi costruttivi romani: da S. Giacomo a Rialto e S. Fosca a Torcello (modelli per Scarpagnino e Sansovino in S. Giovanni Elemosinario e a S. Geminiano) fino a S. Marco. Dopo il disprezzo per questa architettura da parte degli architetti del tardo Rinascimento e del Neoclassicismo essa rivive nella sinagoga di Dresda di Semper (distrutta nel 1938) e soprattutto nella chiesa di corte di Monaco. Le forme geometriche collegate a quell'idea sono il quadrato, la sfera e il circolo a dimostrazione dell'importanza della geometria a base della composizione.

Passa poi a fare la storia del Romanico occidentale, cioè l'Architettura lombarda dal IX al XIII secolo seguendo Cordèro di S. Quintino: è S. Guglielmo da Volpiano, consigliere dell'abate di Cluny e poi dei duchi normanni, l'architetto di S. Benigno a Digione[33]. Concentrato su questa linea genetica piemontese non dà molta importanza ai maestri comacini. Con Hope spiega il passaggio al gotico dopo le crociate e il contatto con l'islam. I capolavori proto romanici che cita in Italia

[32] *Ibid.*, pp. 48-9.

[33] *Ibid.*, p. 75.

Italia sono il tempietto di Cividale, S. Michele a Pavia, S. Ambrogio a Milano e S. Maria a Tuscania. Sottolinea infine la intima unione fra architettura e ornamento simbolico: i protiri con leoni reggenti colonne di tante cattedrali romaniche sono guardiani a protezione del tempio. Architettura e scultura collaboreranno poi per quasi un millennio fino a Palladio.

Ora per Selvatico occorre non isterilirsi sulle norme neoclassiche o a «studiare la flora convenzionale dell'Albertolli»[34], bensì rinnovare l'ornamento basandosi sugli stili. Di ciò si gioverebbero le industrie e in particolare l'architettura. Né egli nega la ricerca originale che però non va oltre alla flora stilizzata.

6. *La cappella Pisani a Vescovana*

Esempio pratico delle convinzioni di Pietro Selvatico su architettura, stile, ornamento sono le poche opere costruite nel segno dell'indissolubile connubio fra architettura e scultura con Antonio Gradenigo, scultore padovano (1806-1884), (oscillante fra il neoclassicismo e il neogotico nel Pedrocchino (1837), il moresco nella serra Torlonia con Jappelli (1838) e di nuovo il neoclassico nei monumenti funerari e infine nella facciata della chiesa dell'Arcella (1869), ricostruita poi nel secolo scorso in forme neogotiche). Dopo la commistione di tardo gotico tedesco e veneziano nella facciata di S. Pietro a Trento 1848-51[35] e l'altare maggiore della parrocchiale di Mezzolombardo, la cappella funeraria Pisani in stile gotico perpendicolare Tudor, illustrato dalle tavole dello Hoffstadt Lazzari *Principi dello stile gotico* (1840; Venezia 1853), è l'unica architettura completa della coppia Selvatico Gradenigo, anche se oggi irreparabilmente degradata.

La cappella funeraria di Ermolao Pisani a Villa Pisani a Vescovana del 1860 nasce appunto da questa collaborazione, come è dichiarato

[34] P. Selvatico, *Sull'importanza dello studio degli ornamenti*, in Id., *Scritti d'arte*, p. 354.

[35] Ci si riferisce qui alle ali laterali della facciata tedesche nel disegno delle finestre e alla ogiva inflessa che orna a bassorilievo la parete centrale sopra il portale fino a reggere la statua del santo tutelare sopra il coronamento traforato. Ringrazio la dr.ssa Maria Elisabetta Piccolo, per la sua tesi *L'eclettismo della «fattoria del doge» ovvero il parco di Villa Pisani a Vescovana* (relatore V. Fontana, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari 2001) e per le foto qui pubblicate.

1. Pietro Selvatico, Antonio Gradenigo, Cappella Pisani, 1860, Villa Pisani, Vescovana (foto di Maria Elisabetta Piccolo, 1999).

nella lapide a caratteri gotici posta sulla facciata a lato dell'ingresso. All'esterno il prospetto è diviso in cinque parti declinanti e sfalsate rispetto a quella corrispondente alla navata centrale ornata dal portale; in particolare essa può essere accostata alla tavola XXXVI dello Hoffstadt Lazzari (fig. 1; Tav. 17). È coronata da una merlatura guelfa tipica dello stile gotico perpendicolare Tudor inquadrata da due snelle guglie laterali ruotate di 45 gradi (di un quarto di cerchio) che sormontano con i loro pinnacoli il fregio e mediano il passaggio alle ali laterali che corrispondono alle navate minori coperte a spioventi. Queste ricordano quelle laterali nella facciata di S. Pietro a Trento e sotto la merlatura corre un fregio su cui un tempo era la 'dedica' al defunto in lettere gotiche a rilievo in bronzo, oggi in gran parte cadute; più sotto turgide decorazioni vegetali in pietra e in stucco, riprendono le volute che dalle ogive del portale aggettano su uno sfondo di stucco a marmorino innervato da esili e slanciate ogive trilobate, tipiche del gotico inglese. La lunetta entro l'ogiva del portale è partita in due archi acuti trilobati corrispondenti alle ante della porta di quercia ed è sormontata da un angelo reggente lo stemma Pisani. I lati arretrati, testate delle navate laterali, si distinguono per la semplicità della muratura a vista e solo due piedritti con cuspidi di pietra trattengono le diagonali delle falde di copertura. Su un terzo piano arretrato si scorgono i volumi più bassi dei loculi su ambedue i lati tagliati ad angolo smussato suggerendo una visione tridimensionale della cappella; il muro

in laterizio qui è coronato da un fregio di pietra massiccio a spezzata a spina di pesce, non certo Tudor (semmai memore del mausoleo di Teodorico a Ravenna) che può aver ispirato Camillo Boito nell'esterno delle cappelle laterali del cimitero di Gallarate.

L'interno, nella devastazione dovuta a incuria e vandalismi, oggi va letto cercando di ricostruirne l'aspetto originale caratterizzato da un calibrato equilibrio fra spazio architettonico e parco ornamento. La contro facciata interna è sormontata da un baldacchino ligneo a pendenti sospeso a mensola sul semplice arco Tudor che sovrasta la porta di ingresso che inquadra l'iscrizione «ad honorem / B.M.V. in templo praesentatae / et ad perennandam cinerum familiae memoriam hoc sacellum fieri iussit Hermolaos III Ios. Pisani patr. ven. anno dni 1860»[36]. La contro soffittatura costituita da una finta volta Tudor, caduta nei primi mesi del 1997, partiva da una cornice ornata a motivi vegetali alternati a merli guelfi che corre sulla contro facciata (tutta merlata) e sulle pareti. Queste sono divise dalla centrale da pilastri con modanature in stucco mentre le triplici campate di archi Tudor sono evidenziate da mensole aggettanti su pendenti che articolano con merli la cornice ritmata da archi capovolti culminanti in *fleuron* stilizzati in trilobi. Lo stucco a marmorino, innervato da esili e slanciate ogive trilobate, usato nell'esterno sopra il portale, orna i pennacchi delle arcate estendendosi fino alla quota della cornice.

Le nervature in stucco del contro soffitto disegnavano archi Tudor scandendo lo spazio interno secondo le triplici arcate delle navate minori, ma poggiavano su mensole nettamente staccate dalla cornice merlata quasi a dimostrare la loro natura non strutturale. Le nervature trasversali intersecavano la longitudinale di colmo con rosoni vegetali inscritti in quadrati tratti dalla tavola XXIV dello Hoffstadt-Lazzari[37]. Un' orditura di centine ogivali di legno e «grisiole» (canne di palude) sosteneva la finta volta appesa alle capriate del tetto.

L'altare semplicissimo rivestito di marmorino bianco, che ripete il solito motivo di slanciate ogive trilobate della facciata e dell'interno

---

[36] «In onore della presentazione al Tempio della B.V.M. e per render perenne la memoria delle ceneri di famiglia Hermolao III Pisani patrizio veneto ordinò che si costruisse questo sacello nell'anno del Signore 1860». Naturalmente i caratteri gotici dipinti in rosso seguono il modello dei *Principii fondamentali dello stile gotico: corredati da copioso numero di tavole pegli artisti ed operai esposti da Federico Hoffstadt ed ora volgarizzati dal cav. Francesco Lazzari*, Venezia, Brizeghel 1853, tav. XXXIII.

[37] *Ibid.*

nei pennacchi degli archi, (oggi completamente depredato e profanato), ha per sfondo il finestrone Tudor a bifora trilobata che illumina tutto l'interno. Danneggiate sono pure le panche di legno in stile neogotico che appaiono accatastate in disordine nel 1999 dopo il crollo del contro soffitto. Nel mezzo della navata a sinistra dell'ingresso un arco Tudor coronato da merli guelfi contiene le lapidi di Ermolao Pisani e della moglie Evelina van Millingen con davanti la statua a tutto tondo e in grandezza naturale di Ermolao in costume storico attribuibile senza dubbio ad Antonio Gradenigo.

Nella navata di destra a metà sono le lapidi dei Bentivoglio d'Aragona e Nani Mocenigo, eredi di Pisani, entro un arco identico a quello di fronte.

7. *L'educazione dell'architetto da Selvatico a Boito*

Il giovane Camillo Boito esordisce nel 1858 come professore all'Accademia di Venezia facendo tradurre agli allievi le formelle esagonali delle arti liberali e meccaniche del campanile di Giotto e i rivestimenti marmorei dei fianchi di S. Maria del Fiore in terracotta stampata, secondo le indicazioni del maestro e pure nelle sue architetture gli deve molto. Questi esercizi pratici sono corollario alle lezioni teoriche di Selvatico[38].

Infatti, Boito come professore segue le orme del maestro. Aveva scritto Selvatico che «base di tutto» nelle scuole primarie è la geometria descrittiva pratica, «alfabeto della forma» per «delineare su qualsiasi coordinata le proiezioni de' solidi i più complicati, in modo da farli agevolmente eseguire». Nelle scuole superiori (eliminati gli ordini di Vignola e le *Fabbriche* di Quarenghi) si esaminino i monumenti famosi di tutti gli stili possibilmente dal vero: misurandoli e studiandone materiali e costruzione. È soprattutto Venezia che «in sé comprende quella varietà pittoresca di linee, e quella gentilezza di ornature che meglio al costruire odierno imporrebbe applicare»[39]. Su queste basi Boito cercherà a Milano di rinnovare l'insegnamento dell'architet-

[38] Selvatico, *Prelezione*, p. 289. Vedi Inoltre Zucconi, *L'invenzione del passato*, pp. 72 sgg.

[39] *Ibid.*, p. 331. Per Selvatico a Padova vedi ora A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, pp. 269 sgg.

tura all'Accademia di Brera gettando un ponte con l'Istituto Tecnico Superiore di Brioschi.

Ma il debito nei confronti di Selvatico non si limita alla sola didattica, bensì riguarda anche la progettazione architettonica.

In *Sulla condizione attuale del palazzo pubblico di Piacenza e sui modi di ristaurarlo. Relazione* (1862) Selvatico consiglia la reintegrazione stilistica del prospetto esterno con merli ghibellini, l'abolizione del fastigio barocco con le volute e la campana e la ricostruzione delle torrette angolari con quella di sinistra priva dell'orologio[40]. Il balcone barocco dell'arengario deve essere demolito e rifatto in stile gotico. Selvatico propone di appoggiarlo su mensole, ma queste seppur originali sporgono alla quota dell'imposta degli archi acuti della loggia terrena e sono quindi troppo basse rispetto al livello della sala. Il problema di quota viene risolto dall'architetto ponendo sulle mensole esili colonnette (come si vedono nella tavola degli *Entretiens* di Viollet-le-Duc che illustra l'aula romanica). In un modo simile Boito riprenderà questo motivo nel palazzo delle Debite a Padova.

Tipi di coperture gotiche inglesi, italiane a carena (come agli Eremitani e a San Fermo a Verona), o contro soffitto a finta volta archiacuta come nella cappella funeraria Pisani sono poi esaminate dall'architetto padovano tenendo ovviamente presente il grandioso esempio della carena ogivale trecentesca di frate Giovanni degli Eremitani nel palazzo della Ragione o della volta a botte ribassata degli Scrovegni. Giuseppe Mengoni invece aveva proposto moderne capriate metalliche a vista.

Nel concorso del 1864 per la facciata di S. Maria del Fiore Camillo Boito attacca violentemente il progetto tricuspidato di Emilio De Fabris, sostenuto da Selvatico, che così aveva progettato la facciata di S. Pietro a Trento. Viene chiesto il parere di Viollet-le-Duc che rileva i limiti del sistema tricuspidale, che del resto Selvatico stesso non aveva usato nella cappella Pisani. Prevale comunque De Fabris con un progetto tricuspidato scelto dalla commissione presieduta da Pietro Selvatico nel 1867 con pochi voti di maggioranza. Questi affida a De Fabris il progetto esecutivo con molti suggerimenti soprattutto per la parte scultorea seguendo temi e simboli scelti dal filosofo Augusto Conti. Selvatico insomma difende fino in fondo il suo concetto neogotico della facciata concepita come una pala d'altare sull'esempio

[40] P. Selvatico, *Sulla condizione attuale del palazzo pubblico di Piacenza e sui modi di ristaurarlo. Relazione*, Piacenza, dalla tipografia di A. Del Majno 1862.

di Siena e Orvieto, ma dal 1870 la soluzione basilicale con ballatoio appena spiovente nella navata centrale e testate orizzontali per le navate laterali prende definitivamente il sopravvento per accostarsi all’esempio incombente del campanile di Giotto.

Vincenzo Fontana

SCRITTORE D'ARTE E MODELLO PER GLI ARTISTI

L’artista lettore, la tecnica, la scrittura. Morbelli legge Selvatico

Nel decennio di presidenza e docenza all’Accademia di Venezia, gli interlocutori, non più ideali, di Selvatico sono artisti: a essi egli si rivolge nei due volumi di lezioni pubblicate tra il 1852 e il 1856 con il titolo *Storia estetico-critica delle arti del disegno*. Nonostante la sua fortuna minore presso i conoscitori[1], questo manuale non è affatto disprezzato dagli artisti – almeno da quegli artisti allievi d’Accademia negli anni del suo più conclamato declino – che lo prendono in mano per farne un uso se non improprio, quantomeno inatteso.

Il mio contributo si incentra sui modi di lettura – o per meglio dire di *uso* – di alcuni testi di Selvatico da parte di Gaetano Previati e soprattutto di Angelo Morbelli negli anni di fine secolo così cruciali per il dibattito sulla sopravvivenza del sistema accademico e per la lenta costruzione di un impianto di istruzione artistica che porterà alla riforma Gentile.

Non molto sono state indagate, in età contemporanea, le pratiche di artisti colti, le loro modalità di citazione commentata delle letture nei propri scritti, di riscrittura nell’appunto, nella trascrizione, di ritaglio e impiego della fonte testuale[2]. Selvatico è un autore per cui può

[1] Cfr. A. Auf der Heyde, *Per l’«avvenire dell’arte in Italia»: Pietro Selvatico e l’estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pi), Pacini 2013, p. 185, in cui si dà conto della lettura novecentesca di questi scritti come manifestazione di involuzione formalistica e normativa. Devo ad Alexander Auf der Heyde, cui sono grata per l’invito a contribuire a questo volume, la conoscenza di Selvatico e le molte discussioni che mi hanno portata a interessarmi a questi temi. Per il ruolo della proposta selvatichiana nel coevo dibattito sull’accademismo artistico, cfr. *ibid.*, pp. 147-260, e C. Nicosia, *Arte e accademia nell’Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna, Minerva 2000, pp. 114-29, 190-209.

[2] Le teorie della letteratura incentrate sull’atto della lettura (W. Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink 1976, trad. it. Bologna, Il mulino 1987; U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Mila-

avere senso sperimentare tale tipo di ricerca: nessuno più di lui è stato associato mentalmente all’Ottocento stupido, o rinnegato da visioni moderniste nel suo ruolo di didatta[3]. Lo studio della lettura degli artisti consente di stabilire relazioni fra artisti-scrittori e i loro lettori-artisti, scardinando noti miti e cesure tra i movimenti che aprono il nuovo secolo (se si intenda il Divisionismo nel suo legame di continuità con il Futurismo) e il loro passato. Nello stesso tempo, tale prospettiva metodologica suggerisce una via nella formazione artistico-tecnica parallela all’apprendistato manuale: il leggere e poi copiare da libri, in epoche di non riproducibilità digitale, costituisce una componente essenziale del bagaglio intellettuale di un individuo, e la sua natura ripetitiva aiuta a imprimere nella mente alcuni dati selezionati, come, secondo Selvatico, per l’artista il disegnare dai maestri antichi, o la riproduzione di gesti appresi serve a fissare le pratiche di bottega, assumendo così, secondo l’interpretazione di Sennett, un significato inerentemente concettuale[4].

In questo caso, si vedrà come da un lato gli scritti del didatta padovano siano impiegati come un manuale, cioè in modo strumentale, per ritagliarne informazioni pratiche e per ricavarne fonti sulla tecnica (il nocciolo duro di ogni biblioteca d’artista), dall’altro alcuni suoi precetti siano staccati dal contesto di riferimento e inseriti in sillogi di

no, Bompiani 1979) non hanno considerato in modo specifico il lettore-artista, ma più il lettore ideale. Sulle pratiche di lettura degli artisti, cfr., per l’età moderna, *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, ed. by H. Damm, M. Thimann, C. Zittel, Leiden-Boston, Brill 2013. Per l’Otto-Novecento, si veda G. Soubigou, *Les pratiques de lecture dans les milieu artistiques en France au début du XIX siècle*, e S. Delacourt, *La bibliotheque d’artiste aux États-Units dans les années 1950 et 1960: une nouvelle forme d’atelier?*, in *Visible et lisible. Confrontations et articulations du texte et de l’image*, Actes du colloque (Paris, 2006) éd. par J.-O. Boudon, A.M. Christin, É. Darragon, Paris, Nouveau Monde Éditions 2007, pp. 61-92, 93-118.

[3] Cfr. ad esempio R. Longhi, *Fortuna storica di Piero della Francesca* (1927), in Id., *Opere complete*, III, Firenze, Sansoni 1963, pp. 113-52: 129, 133; Id., *Alcuni pezzi rari nell’antologia della critica caravaggesca* (1951), in Id., *Opere complete*, XI, 2 [2000], pp. 31-78: 65. In quest’ultimo testo, Longhi accusa Selvatico di aver plagiato un brano di Coindet. Tuttavia, un inaspettato debito longhiano nei confronti di Selvatico è stato recentemente messo in evidenza da S. Marinelli, «*La nostra più alta cultura figurativa*», «Ateneo Veneto», 200, 2013, pp. 279-91.

[4] R. Sennett, *The Craftsman*, New Haven-London, Yale University Press 2008 (trad. it. *L’uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli 2013).

pensieri, per dare autorità morale agli appunti di un artista ossessionato da problemi di tecnica.

***

Nel giugno 1891, la redazione della rivista milanese «Cronaca d'arte» presenta la rubrica *Per i Pittori*, tenuta da Vittore Grubicy de Dragon, che in questi anni del suo maggiore impegno come critico militante (impegno sempre inteso nel suo valore pedagogico rivolto agli artisti[5]), è voce indubbiamente influente nei circoli artistici milanesi: «Nelle Accademie s'insegnano tante cose più o meno utili senza contare le dannose: ma una vera cattedra di quanto dovrebbe costituire il supremo interesse dell'insegnamento pel pittore, la scienza profonda della tecnica sia nelle tradizioni del passato che nelle scoperte pratiche del materiale che ogni giorno vien messo in circolazione – non esiste affatto. È quella lacuna che aspiriamo non già di colmare, che sarebbe troppa pretesa, ma almeno di contribuire a riempire [...]»[6]. In questa rubrica Grubicy non parlerà tanto di tecniche antiche, quanto di materiali moderni (i colori della casa Lefranc di cui egli si fa promotore[7], le vernici a petrolio di Vibert, i metodi per la verifica del grado

[5] Molti sono i punti in comune con i temi e le idee di Selvatico nell'attività critica e di promozione artistica di Grubicy, alcuni toccano questioni di ampio dibattito tra anni Novanta e primi del secolo, tra cui politiche di tutela dei monumenti artistici e formazione artistica nelle accademie e nelle scuole d'arte industriali. Una diretta derivazione dalle idee selvatichiane sull'importanza del disegno nell'educazione dell'artista si trova in V. Grubicy, *Il disegno considerato come fattore educativo*, «Pensiero Italiano», 3, marzo 1891, ora in *La religione della natura nei disegni di Vittore Grubicy de Dragon*, Catalogo della mostra (Livorno, 2004) a cura di R. Miracco, Pontedera, Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno 2004, pp. 133-8.

[6] V. Grubicy de Dragon, *Per i pittori*, «Cronaca d'arte», 7 giugno 1891, p. xxxviii.

[7] Cfr. M. Vinardi, *Tra critica d'arte e promozione pubblicitaria per la «Lefranc & C.ie». I suggerimenti Pei pittori di Vittore Grubicy de Dragon*, in *Effetto luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, Atti del convegno (Firenze, 2008), Firenze, Edifir 2009, pp. 281-92. Per uno sguardo più ampio sull'importanza che per Grubicy aveva la riforma didattica vedi anche M. Vinardi, *Vittore Grubicy dalla* Scienza dell'arte *di Nicolò Gallo all'*Estetica *«integrale» di Mario Pilo*, in V. Grubicy de Dragon, *Scritti d'arte*, a cura di I. Schiaffini, Rovereto, Egon 2009, pp. 225-37. Per il ruolo di Grubicy nell'informazione sui materiali della casa Lefranc, cfr. *Oltre il Divisionismo. Tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti-Grubicy*, a cura di M. Patti, Ospedaletto (Pi), Pacini 2015.

di purezza dei colori, alcuni materiali di cui si consiglia e sconsiglia l'uso agli artisti), con interviste ai pittori che li hanno testati. Tra questi, Angelo Morbelli invoca l'autorità di Selvatico nell'auspicare che il libro di Jehan G. Vibert, *La science de la peinture* (1891), sia tradotto «ad uso e consumo dei pittori ed artisti nostrani, alla maggior parte dei quali [...] esso libro farebbe loro un bene immenso, diradando molte tenebre e istruendoli nella parte tecnica dell'arte, cosa che, sebbene raccomandata dal Selvatico, le nostre Accademie mai fecero. E se non lo fanno loro chi ha da farlo?»[8].

L'intervento dell'artista alessandrino era stato sollecitato da Grubicy, che, sapendolo attento osservatore e sperimentatore accanito di antiche e nuove mestiche per la pittura, in questi anni lo consultava ripetutamente sui prodotti Lefranc e di altre ditte. Su questioni tecniche, i due avevano intrattenuto nel ventennio 1887-1907 un carteggio reciprocamente arricchente, in cui si scambiavano libri e pareri su letture comuni, Morbelli dava un contributo sui materiali (consistente a tal punto da costituire, al momento dell'interruzione dei rapporti fra i due, un deficit notevole per il maestro milanese), e Grubicy dava consigli, se non direttive, sull'impianto delle opere *in fieri*[9].

Negli articoli della rubrica *Per i pittori*, l'attenzione ai materiali più che alle fonti storiche mostra l'indifferenza esibita dall'artista nei

---

[8] V. Grubicy de Dragon, *Per i pittori. Una lettera del Morbelli*, «Cronaca d'arte», 12 luglio 1891, p. LVIII.

[9] Il carteggio, conservato all'archivio del MART, in parte pubblicato in A. Scotti Tosini, *Luce e colore, realtà e simbolo nella pittura di Morbelli*, in *Angelo Morbelli tra Realismo e Divisionismo*, Catalogo della mostra (Torino, 2001) a cura di A. Scotti Tosini, Torino, Edizioni GAM 2001, pp. 11-41, e M. d'Ayala Valva, *Precetti e ricette. Evoluzione dialettica del pensiero di Grubicy fra idea e materia*, in *Oltre il Divisionismo*, pp. 19-39, evidenzia l'intervento di Grubicy sulla gestazione delle opere di Morbelli (artista della scuderia Grubicy, fino al 1893), e lo scambio reciproco di consigli tecnici fra i due. Dal 1893 in poi molte lettere si riferiscono alla battaglia legale intrapresa da Morbelli con i fratelli Grubicy (basata su diverse valutazioni della partizione economica delle tele di Morbelli), che porterà alla rottura del contratto con la Galleria. Tuttavia i rapporti epistolari fra Morbelli e Vittore, dopo questo episodio, rimangono relativamente cordiali. Sul carattere sperimentale delle nozioni di tecnica e materiali di Grubicy, dovuto a una formazione da autodidatta, cfr. *Il colore dei divisionisti*, a cura di A. Scotti Tosini, Volpedo, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona 2007, e in particolare quanto emerso dai recenti studi (*Oltre il Divisionismo*), focalizzati sulle fonti e un nucleo di opere e materiali d'atelier di Grubicy.

confronti dei compilatori eruditi di compendi storici che è la caratteristica più evidente del manuale di Vibert, da Grubicy citato e plagiato su queste pagine. Tale polemica nei confronti degli studi storici, che non sarebbero più manuali per artisti ma «labirinti di erudizione»[10], sarà ribadita da Gaetano Previati, sia nella sua prefazione alla propria versione italiana del manuale di Vibert (1893[11]), sia nel più tardo (ma concepito sulla scia degli studi sul restauro di questi anni Novanta) *La tecnica della pittura* (1905). Il fastidio nei confronti della letteratura erudita dei trattati forse si spiega con la pratica molto ravvicinata che lo stesso artista ne ha avuto nella stesura della *Memoria sulla tecnica dei dipinti* per il concorso da lui vinto sul restauro, 1894[12]. Il carteggio

[10] G. Previati, *La tecnica della pittura*, Torino, Bocca 1905, p. 21, riferito agli studi di Eastlake.

[11] J.G. Vibert, *La scienza della pittura*, traduzione e prefazione di G. Previati, Milano, Arturo Demarchi 1893, pp. i-ii: «E nel più ristretto obbiettivo delle pratiche pittoriche è un coro che vi addita col gesto imperioso il Vasari, il Cennini, l'Armenini e il Lomazzo e la magistrale opera del Vinci, sebbene il giovine pittore desideroso di un razionale impiego dei materiali che sono collegati colla esistenza stessa dell'opera sua cerchi invano su quei voluminosi trattati, solamente accessibili alla maturità dell'artista erudito».

[12] Con attenzione sempre vigile agli aspetti che determinano la «durabilità» dell'opera, Previati dedica tutta la seconda parte del suo manuale *La tecnica della pittura* al «criterio tecnico» e al «restauro», citando Selvatico (p. 293) sugli «impiastricciamenti» dei restauratori. Nel più tardo *Introduzione allo studio del restauro* (in G. Secco Suardo, *Il restauratore dei dipinti*, 3ª ed., Milano, Hoepli 1918, p. 7) approfondisce la polemica sul ritocco pittorico. Scrive che Vasari, Milizia e Selvatico non avrebbero gridato allo scandalo se i restauri fossero stati eseguiti con abilità e perizia tecnica: infatti essi hanno criticato «il lato estrinseco», cioè danni oggettivi, che offendevano lo sguardo in modo evidente. E se il restauro pittorico fosse stato condotto in tal modo da non offendere l'occhio, non avrebbero avuto niente da obiettare (come dimostrano i molti restauri ordinati da Selvatico all'Accademia). Su Previati teorico, cfr. S. Bordini, *Scienza, tecnica e creatività artistica negli scritti di Gaetano Previati*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 51, 1993, pp. 40-51, e Ead., *«I sogni dell'artista»: Previati teorico*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del Simbolismo europeo*, Catalogo della mostra (Milano, 8 aprile-29 agosto 1999) a cura di F. Mazzocca, Milano, Electa 1999, pp. 84-7. Sul rapporto paritetico fra scienza e arte impostato da Previati sulla competenza tecnica, cfr. Ead., *L'Introduzione di Gaetano Previati al manuale di G. Secco Suardo*, in *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, Atti del convegno (Bergamo, 1995), «Bollettino d'arte» supplemento

con il fratello testimonia in più punti la noia nei confronti di letteratura così specialistica, specie se non scritta da artisti[13].

Per ironia della sorte, perfino questo manuale, *La tecnica della pittura*, di Previati, che si prefigge scopi pratici e smentisce interessi storici fine a se stessi, sarà visto, in tempi più recenti, come compilatorio[14], nonostante l'importanza che ha indubbiamente sulla formazione tecnica delle giovani generazioni di artisti in cerca di un orientamento tecnico e di una fonte autorevole e più maneggevole da cui ricavare istruzioni, ricette, distillati di sapienza tecnica. Si legga quello che scrive Boccioni, nel dicembre 1907: «Leggo la Tecnica della Pittura di Previati e mi sento umiliato innanzi a tanta erudizione tecnica. Io sono un vero ignorantissimo. Ma come fare come, dove, quando studiare tutta quella chimica e fisica? La vita mi dà appena il tempo dell'esercitazione materiale e meschina!»[15]. Non è casualmente che si cita qui un Boccioni in preda al dubbio, che, nonostante l'esibita formazione poco ortodossa alla scuola di Balla, coerente con il successivo ruolo guida dell'avanguardia italiana, e la formazione non accademica (frequenta solo la scuola libera del nudo a Venezia nel maggio-agosto 1907), non è figlio di nessuno. Le letture, per Boccioni in particolare[16], sostitui-

al n. 98, 1996, pp. 115-8, e S. Silvestri, *Lo studio delle tecniche pittoriche in Italia alla fine dell'Ottocento: pittori e restauratori a confronto*, «Annali di Critica d'Arte», 5, 2009, pp. 393-405, che inquadrano gli scritti dell'artista ferrarese nell'ambito del dibattito sul restauro, a partire dalla sua *Memoria sulla tecnica dei dipinti* (1894).

[13] Cfr. quello che Previati scrive (al fratello, Milano, 24 gennaio 1894) del manuale di Luigi Guaita (*La scienza dei colori e la pittura*, Milano, Hoepli 1893): «L'Hoepli ha pubblicato un manuale mediocre di un dottore occulista che da ragione perfettamente alla nuova scuola – ma santo dio ci può essere peggiore aiuto che quello di un *medico* per il trionfo di un principio artistico col sentimento dominante – dello specialismo – altra faccettatura dello spirito moderno – *Ofelée fa el to mestée.* È soltanto un pittore che potrebbe iniziare il legame fra le osservazioni della scienza e i mezzi pittorici – oh dell'estetica poi derivante da questa fusione è un altro paio di maniche» (G. Previati, *Lettere al fratello*, introduzione e note di S. Asciamprener, Milano, Hoepli 1946, pp. 174-5).

[14] Cfr. A. Conti, *Manuale di Restauro*, a cura di M. Romiti Conti, Torino, Einaudi 1996, p. 148.

[15] [Milano] 21 Dicembre [1907], in U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, prefazione di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli 1971, p. 270.

[16] Sulla modalità di lettura di Boccioni da Bergson, cfr. F. Fergonzi, *On the Title of the Painting* Materia, in *Boccioni's* Materia. *A Futurist Masterpiece and the Avant-*

scono talvolta il rapporto maestro-allievo: i suoi taccuini registrano, sullo scorcio del 1907 e nei primi mesi del 1908, grandi incertezze nel cammino che sta percorrendo e una forte dicotomia tra idea e tecnica. Previati, che egli visita più volte nel suo studio milanese, con la sua arte gli mostra come il materiale tecnico debba essere assoggettato «al dominio dello spirito», essendo testimone, nella sua pratica pittorica, di una lotta della «indeterminata sensazione dei colori del vero» contro «la visibile sostanza delle materie coloranti»[17]. È ormai noto quanto fortemente in questi anni Boccioni subisca l’influenza di Previati e quanto questa sia determinante per la formulazione della sua poetica degli stati d’animo[18], ma è bene sottolineare che il pittore ferrarese non costituisce per lui solo un modello da assimilare e da superare, ma si delinea come un maestro di tecnica, concepita come veicolo di stile. Le difficoltà nell’impostazione spaziale e soprattutto nella resa dei colori e delle vernici e le esercitazioni, le annotazioni sulla scelta dei colori e sui loro effetti percettivi (caldo-freddo) in alcuni disegni di questi anni[19], mostrano una ricerca sofferta, sostenuta dai consigli e dalla lettura dei trattati di Previati, di cui egli trascrive alcune ricette sull’imprimitura della tela e sulla preparazione di una vernice all’essenza di trementina[20]. Smarrito il centro, carenti le letture d’obbligo tipiche

garde in Milan and Paris, Catalogo della mostra (New York, 2004), a cura di L. Mattioli Rossi, V. Greene, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation 2004, pp. 47-53. Per le letture di pubblicistica dedicata agli artisti e le fonti iconografiche di questa fase prefuturista di Boccioni, cfr. l’articolo di N. Mocchi, *Il modello austro-tedesco per i pittori italiani negli anni del Simbolismo: qualche ipotesi di ripresa visiva*, in corso di pubblicazione in «Prospettiva».

[17] Previati, *La tecnica della pittura*, pp. 12, 6.

[18] I. Schiaffini, *Umberto Boccioni. Stati d’animo. Teoria e pittura*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale 2002, pp. 11-41

[19] Cfr. all’interno del catalogo di M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni*, Milano, Electa 1983, in particolare i nn. 339 (*Studio per contadini al lavoro*, 1908), 308 (*Sera d’aprile*, 1908), 345 (*Studio di alberi con urna*, 1908), 346 (*Studio di alberi con urne*, 1908), 422 (*Bozzetto per Crepuscolo*, 1909).

[20] Le trascrizioni da *La tecnica della pittura* di Previati sono dalle pp. 104, 106 (ricetta per tela mezzo assorbente), 120 (preparazione della tavola per la tempera), 213-217 (ricetta per vernice all’essenza di trementina, che Previati a sua volta trae dal manuale di Bouvier). Il brano di p. 106, in particolare, è un breve passaggio sul ritocco – pratica cui Previati è tendenzialmente contrario, ed è degno di nota che Boccioni copi dal maestro proprio queste stringate istruzioni, che egli intende impiegare per il proprio la-

dell'impostazione accademica, non c'è manuale, nel contesto primonovecentesco della trattatistica tecnica, altrettanto valido e completo (ma Previati è completo proprio perché, come si diceva, sostanziato delle fonti storiche) cui un artista[21] possa ricorrere per sopperire alle lacune della propria formazione, a meno di non valersi della manualistica Hoepli, rivolta o a un pubblico di dilettanti (Ronchetti) o a lettori più esperti nelle scienze ottiche e chimiche (Bellotti e Guaita)[22].

Non è oggi difficile dar credito alla polemica – da Morbelli indicata come risalente a Selvatico – con cui si apriva nel 1891 la rubrica *Per i pittori* sulla carente formazione tecnica dei pittori in accademia, data la quasi totale mancanza, negli archivi delle Accademie di belle arti, di documentazione su forniture di materiali per la pittura. Le indagini

voro, condotto con numerose riprese, sul *Ritratto della Signora Massimino.* Su queste questioni, e sul magistero tecnico del maestro ferrarese per il giovane Boccioni, si veda M. Pugliese, *La tecnica di Boccioni tra tradizione e innovazione*, in *Analisi tecnica di Donna al caffè, Il bevitore, Sotto la pergola a Napoli*, Milano, Civiche Raccolte d'Arte di Milano 2002, pp. 8-21; V. Greene, *The Path to Universal Synthesis: Boccioni's Development from Divisionism to Futurism*, in *Boccioni's* Materia, pp. 23-33.

[21] Un'edizione del 1923 de *La tecnica della pittura* di Previati viene acquistata un decennio più avanti da Renato Birolli, che si regala il volume in occasione del proprio ventesimo compleanno, il 10 dicembre 1925, e prende numerosi appunti su di esso. Cfr. A. Della Latta, «*Ho comprato molti libri*». *Brevi appunti per qualche lettura di Renato Birolli*, in *Renato Birolli. Biblioteca*, a cura di A. Della Latta, Milano, Scalpendi 2014, pp. 23-43: 31, 35.

[22] G. Bellotti, *Luce e colori*, Milano, Hoepli 1886; L. Guaita, *La scienza dei colori e la pittura*, Milano, Hoepli 1893. Grande attenzione viene data nei primi anni del Novecento al pubblico dei dilettanti, con i manuali di Fornari (*La fabbricazione delle vernici e dei prodotti affini. Lacche, inchiostri da stampa, mastici, ceralacche*, Milano, Hoepli 1892), di Ronchetti (autore di numerosi manuali Hoepli, fra i quali si cita il *Manuale per i dilettanti di pittura ad olio*, Milano, Hoepli 1900), di Erbici (*Enciclopedia artistica. Manuale del pittore e decoratore industriale*, Milano, Hoepli 1900: libro di carattere didattico e promozionale, sponsorizzato dalla ditta milanese Calcaterra). Sulla manualistica Hoepli nel contesto della Milano industriale del nascente Politecnico, cfr. L. Barile, *Editoria fine secolo. I manuali Hoepli e la divulgazione scientifica*, «Nuova Antologia», 116, 547, 2140 (ottobre-dicembre 1981), pp. 176-207. Sulla trattatistica tecnica novecentesca, cfr. la panoramica offerta da S. Bordini in *Le fonti sulle tecniche*, in *Effetto luce*, pp. 99-107, e da P. Travaglio, *Editoria italiana e manuali di tecniche pittoriche*, in G. Maimeri, *Trattato della pittura*, a cura di S. Baroni, Torino, Allemandi 2010, pp. 155-63.

fin qui condotte a Venezia, Milano e Torino hanno rivelato la sconcertante assenza, nei conti pur molto dettagliati, di spese registrate per prodotti e materiali per la pittura. Solo nel 1875 la ditta milanese Luigi Calcaterra compare nei rendiconti di Brera non più solo per la fornitura di sapone e carbone, ma di «N. 3 Pennelli incassati 1ª qualità»[23], e poi niente più, in oltre duecento anni di vita istituzionale. Sappiamo, sì, che la formazione accademica è incentrata sull'insegnamento del disegno e di prospettiva, ma è comunque rimarchevole la scarsa importanza conferita all'insegnamento di tecnica pittorica, rispetto alle ricerche avanzate condotte, ad esempio, in Germania in questi stessi anni Novanta[24]. Secondo l'idea di Grubicy, le Accademie avrebbero dovuto istituire una scuola di tecnica, con un laboratorio adibito alla sperimentazione, o «almeno una specie di archivio in cui venissero registrate le prove, colle date, le provenienze ecc. ecc. di tutte le materie coloranti, vernici, essiccativi, che circolano comunemente in commercio e che con la più inconscia buona fede vengono adoperati dai pittori quasi senza attribuirvi importanza di sorta»[25].

Sappiamo che Selvatico, molto prima di Grubicy e di Previati –

[23] Cfr. A. Gioli, *La Ditta Luigi Calcaterra: la Lefranc a Milano*, in *Oltre il Divisionismo*, pp. 99-114. Dalle *Memorie di Giuseppe Bossi* (a cura di C. Nenci, Milano, Jaca Book 2004, p. 14) apprendiamo il nome di un «imprimitore» operante a Milano all'inizio del secolo, Rosa Rovelli, che egli propone a Brera per l'insegnamento del restauro e delle tecniche d'imprimitura. Cfr. P. Bensi, *La tecnica della pittura italiana della prima metà dell'Ottocento*, in *Effetto Luce*, pp. 65-74: 68. Le ricerche negli archivi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia sono state condotte da Giuseppina Perusini, contestualmente allo studio sulla formazione tecnica degli artisti friulani, cfr. G. Perusini, *Le tecniche pittoriche e la formazione artistica a metà Ottocento nelle Accademie di Venezia e Vienna*, in *Le tecniche pittoriche dell'Ottocento in Friuli e a Trieste*, a cura di R. Fabiani, G. Perusini, Udine, Forum Editrice 2010, pp. 11-39.

[24] Cfr. lo studio del dibattito monacense su colori e tecniche tra Otto e Novecento (da Keim, l'Associazione per la promozione della tecnica pittorica, Berger fino a Doerner) in K. Kinseher, *Womit sollen wir malen? Farben-Streit und maltechnische Forschung in München. Ein Beitrag zum Wirken von Adolf Wilhelm Keim*, München, Siegl 2014.

[25] V. Grubicy, *La tecnica della pittura*, «La Riforma», 25, 226, 14 agosto 1891. L'idea di Grubicy è forse debitrice della proposta di Vibert (J.G. Vibert, *La scienza della pittura*, traduzione e prefazione di G. Previati, Milano, Arturo Demarchi 1893, pp. 95-9) alla *Société des Artistes français* di creazione di una Commissione per giudicare i materiali antichi e moderni e un laboratorio per testarli. Sull'argomento, cfr. C. Mar-

anche se con la prospettiva più dell'educatore che con la competenza tecnica dell'artista – ha polemizzato contro questa carenza nell'insegnamento tecnico, nei suoi pensieri *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842) e nella *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1852-56): testi, nei quali sono costantemente citate le fonti sia della trattatistica antica (Cennini, Teofilo, Alberti, Vasari, Armenini) sia contemporanea (Marcucci, Montabert, Mérimée, Horsin-Déon, Burnet, Merrifield, Eastlake, Hampel). In apertura alle sue lezioni, Selvatico chiarisce subito la propria avversione per un'estetica speculativa, a favore dell'insegnamento del bello, nelle accademie, attraverso casi tratti dalla storia dell'arte, tramite esempi e pratiche in cui le parole *morale* e *tecnica* sono indissolubilmente accostate:

Egli è per questo che ho sempre tenuta salda nell'animo la opinione, essere sola strada a far conoscere le dottrine del bello all'artista, quella di chiarirgliele colla storia dell'arte sua, nella quale soltanto gli è dato scorgere le cause *morali* e *tecniche* che la fecero progredire od indietreggiare. [...] E in codesta storia mi proposi mostrare il procedimento delle arti del disegno e le ragioni del loro decadere, suggerendo, per via d'esempi, que' metodi che più mi pareano giovevoli all'artista d'oggidì[26].

Lo «stimolo dell'emulazione virtuosa»[27] su cui si basa il credo selvatichiano nell'ambito del modello ideale di bottega giottesca come descritta nel trattato di Cennini (modello di cui si continua a discutere, sullo scorcio di secolo, da diversi fronti[28]) e dell'esempio concreto

---

CHESE, *Vittore Grubicy e la conservazione delle opere d'arte: teoria e prassi*, in *Oltre il Divisionismo*, pp. 41-61.

[26] P. SELVATICO, *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno*, 2 voll., Venezia, Naratovitch 1852-56, I, p. 5. Il corsivo è mio.

[27] NICOSIA, *Arte e accademia nell'Ottocento*, p. 115.

[28] Sulle edizioni primonovecentesche del Libro dell'arte di Cennino Cennini, ho scritto in *Gli «scopi pratici moderni» del Libro dell'arte di Cennino Cennini: le edizioni primonovecentesche di Herringham, Renoir, Simi e Verkade*, «Paragone/Arte», s. III, 56, 64, 669 (novembre 2005), pp. 71-91. Sono tornata sull'argomento nel contesto della trattatistica intorno a Previati in *Oltre il Divisionismo*, pp. 22-8; Cfr. inoltre M. CIATTI-S. RINALDI, *La tempera dei Primitivi nella pittura americana degli anni 1930-1950*, «OPD Restauro», 21, 2009, pp. 301-10, che estende l'analisi agli anni Trenta negli Stati Uniti, e, da ultimo, A. FINGAS-K.C. SCHÜPPEL, *Editionen und Literatur zum Buch von der Kunst und zum künstlerischen Oeuvre Cenninis*, in *Fantasie und*

delle *Meisterklassen* delle accademie tedesche e austriache[29], si verifica qui grazie a dei semplici precetti e istruzioni pratiche, da Morbelli prescelti con notevole spregio del contesto da cui sono tratti. In particolare, trattando dell’insegnamento del colorito, Selvatico fa notare lo stato di abbandono a se stessi cui sono lasciati gli allievi d’accademia:

Così il pittore il quale non avrà mai veduto comporre sulla tavolozza le mestiche, disporre le tinte locali, mescere colori concordi fra loro, movere in vario senso a seconda dei muscoli il pennello, sfumare le tinte senza insozzarle con mille piastricci, lasciare vergine il tocco senza ledere la finitezza; starà lunghi anni trattando l’arte, e nel colorito avrà dato ben pochi passi. Dei così fatti devono essere per certo gli allievi delle accademie[30].

I *manuali* di Selvatico – tali nelle stesse intenzioni dell’autore, reticente nel definirli trattati ma piuttosto sillogi di pensieri – vengono studiati con attenzione e trascritti da un Morbelli appena uscito dalla scuola di Bertini a Brera, nei primi anni Ottanta, ma anche a più riprese nel corso della sua vita, come vedremo più avanti. Gli artisti-scrittori hanno familiarità con questo metodo di lettura e di registrazione dei dati da loro selezionati, che talvolta essi copiano e ripropongono nei loro scritti, al punto da suscitare spesso questioni metodologiche sulla datazione delle ricette copiate[31]. Conosciamo Morbelli come avido

---

Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, Catalogo della mostra (Berlin, 2008) a cura di W.-D. Löhr, S. Weppelmann, München, Hirmer 2008, pp. 225-35. Cfr. inoltre gli studi su Cennini di G. Mazzaferro, sintetizzati nell’articolo *Il libro dell’arte di Cennino Cennini (1821-1950): un esempio di diffusione della cultura italiana nel mondo*, «Zibaldone. Estudios Italianos», 3/1, 2015, pp. 342-57.

[29] I rapporti di Selvatico con Eitelberger e il movimento di riforma accademico sono analizzati in Auf der Heyde, *Per l’«avvenire dell’arte in Italia»*, pp. 160-9, 252-69.

[30] P. Selvatico, *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, Padova 1842, ed. anast. con indici e postfazione a cura di A. Auf der Heyde, Pisa, Edizioni della Normale 2007, p. 113.

[31] J. Kirby, *Towards a new discipline?*, in *Art Technology. Sources and Methods*, Atti del convegno (Madrid, 2006) ed. by S. Kroustallis, J.H. Townsend, E. Cenalmor Bruquetas, A. Stijnman, M. San Andrés Moya, London, Archetype 2008, pp. 7-15: 14: «The repeated copying of recipes over long periods of time is in fact a common occurrence, thus the dating of a recipe may not be straightforward and its appearance in a source of a particular date need not mean that it is current».

lettore di stampa popolare (colleziona in proprio e a partire dal 1895 condivide con Pellizza l'abbonamento a riviste e giornali illustrati), e Zimmermann ha mostrato egregiamente la possibilità in questi anni di tracciare il dispiegarsi di una vulgata comune, nelle continue commistioni tra cultura alta e bassa[32]: si trattava, in quel caso, di un'analisi focalizzata sull'analisi delle immagini – le illustrazioni – nei libri, che facava luce su aspetti relativi all'invenzione. Porre attenzione alla lettura dei *testi* da parte di artisti dotti comporta un approccio complementare, attento alla genesi della conoscenza e in particolare della formazione degli artisti.

Della *Storia estetico critica*, che consulta alla biblioteca Braidense (la segnatura riportata nei suoi appunti[33] è ancora quella che accompagna l'opera nella biblioteca milanese), Morbelli negli anni Ottanta legge in particolare il capitolo del primo volume dedicato all'encausto e l'appendice al secondo volume, in cui sono parafrasate e raccolte in modo discorsivo le fonti principali su varie tecniche di disegno e di colorito, da Cennini a Teofilo, Leonardo, Vasari, Boschini, Armenini, Lomazzo, Lairesse, Merimée, Fernbach, Eastlake, Ridolfi, con informazioni sintetiche su materiali e procedimenti, soprattutto della pittura a olio, ma anche nozioni di base (da Calvi) sulle leggi della complementarità dei colori. In questi anni, il pittore alessandrino, in parallelo e in modo indipendente dalla formazione accademica a Brera, attraversa una fase di ricerca su materiali e tecniche[34] che lo

[32] M. Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste 1875-1900*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag 2006; Cfr. Id., *Le mondine e un autoritratto. Modi di vedere, modi di pensare*, in *Il colore dei divisionisti*, Atti del convegno (Tortona-Volpedo, 2005), a cura di A. Scotti Tosini, Tortona, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona 2007, pp. 155-75.

[33] *Questioni palpitanti!!! attinenti alla tecnica del dipingere*, plico di fogli pubblicato da P. Plebani in *Il colore dei divisionisti*, pp. 195-231. Sotto al titolo, si trova la scritta autografa, ma riferibile a un momento successivo in cui l'artista ha ripreso in mano le carte: «Scritto in chissà quale anno. 17/3 1914!».

[34] Cfr. le note autobiografche nella lettera di Morbelli a Fradeletto (24 settembre 1895) citate in traduzione francese in A.-P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne 1880-1895*, Paris, Éditions Klincksieck 1972, p. 119: «Actuellement, je juge ces académies inutiles, tout au moins les écoles supérieures (de peinture). Dans les interprétations difficiles de la réalité il y eut toujours pour moi une inconnue à résoudre!... Je me trompais de voie en me plongeant dans l'étude des couleurs dans l'Antiquité; les broyant moi-même, je suis remonté jusqu'à l'encaustique des Grecs en passant par les

porta a condurre indagini in prima persona – pratiche e libresche – sulla tecnica dell'encausto, su vari tipi di resina, oli ed essenze. I suoi appunti – cui egli successivamente darà, con qualche ironia, il titolo di *Questioni palpitanti!!!* – testimoniano una pratica artigianale altamente sperimentale, che lo porterà a concepire nel 1887 un progetto (poi abortito) di avviare in proprio un «impianto fabbrica di colori»[35] (tra le motivazioni non da sottovalutare quella del risparmio economico, cui, com'è noto, Morbelli è molto sensibile)[36]. La rassegna degli autori «encaustici» (di cui talvolta si menziona solo il nome, talaltra si trascrivono interi passaggi)[37] è alternata ad appunti su pigmenti, oli volatili, cere e resine per l'encausto, altre vernici, e dall'indicazione di alcune ditte tedesche di colori (Schoenefeld, Carl Kreul) di cui l'artista sta testando i prodotti (in seguito, provati i tubetti Lefranc, si dirà insoddisfatto della stabilità di tono delle case tedesche). La concentrazione sui temi ancora tipicamente ottocenteschi (l'encausto, l'invenzione della pittura a olio) del dibattito sulle tecniche, e l'assenza dei nomi di Vibert e Previati hanno portato alla datazione precoce di queste carte. Ovviamente, nella selezione operata da Morbelli ai testi

résines, la glycérine, la paraffine… et, finallement l'ammoniaque!!!... pour, en conclusion, retourner à la peinture à l'huile. Indirectement, pourtant, ce chemin parcouru me fut utile; je me convainquis que la solution ne consistait pas à chercher dans le mélange des couleurs mais au contraire dans le mélange des lumières colorées. Je fis provision de tous les traités d'optique qu'il me fut possible de trouver jusqu'à parcourir les traités des "oculistes"».

[35] Lettera di Morbelli a Grubicy (Milano, 11 gennaio 1887), in Scotti Tosini, *Luce e colore, realtà e simbolo nella pittura di Morbelli*, p. 37, nota.

[36] Cfr. la lettera del 20 settembre 1892 (da Rosignano) in cui Morbelli calcola il guadagno per un dipinto, detratto dalle spese per i colori (Lefranc e Calcaterra), cornice e indoratore: «[…] La Promotrice però acquistò il quadro Al Parlatorio £ 800 detratte il 5% che fanno 700 e più, tanto da ristorare un po' le fauci… all'indoratore legname, Calcaterra, Lefranc e in ultimo ci viene l'autore […]» (d'Ayala Valva, *Precetti e ricette*, p. 30, nota).

[37] L'elenco degli autori indicati come «encaustici» (Astori, Bachelier, Caylus, Émeric David, Fabbroni, Garcia, Gibelin, Hackert, Hickey, Torri, Lorgna, La Monnoye, Meyer, Müntz, Reiffenstein, Requeno, Richard, Riem) è tratto, con l'esclusione del solo Cennini, da N. Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, 10 voll., Paris 1829-51, VIII, p. 661. L'individuazione delle fonti di questi appunti si deve a P. Plebani, in *Questioni palpitanti!!! Appunti inediti di Angelo Morbelli sulla tecnica pittorica*, in *Il colore dei Divisionisti*, cit., pp. 191-4.

di Selvatico e di Montabert, fonti principali delle sue trascrizioni, non si tiene alcun conto dell'andamento cronologico e dell'impostazione storica data dal manuale dell'italiano e dal più corposo trattato del francese. I brani di interesse sono ritagliati, decontestualizzati e trascritti in un quaderno che funge da prontuario tecnico per temi, con promemoria sparsi e rari inserti di osservazioni personali[38]. Questo dato è rimarchevole, perché di fatto travisa le intenzioni di Selvatico, la sua fiducia nella storia come generatrice di exempla virtuosi e di pratiche del passato assumibili nel presente[39]. In questo ambito, Selvatico, nonostante la volontà di fare una critica applicata e non teorica, manifesta per gli aspetti tecnici dell'arte un interesse non esclusivo, al punto da relegarli in appendice ai propri manuali e da giudicare di poca utilità trattati pur «preziosi» come quelli di Teofilo e di Cennini perché «rivolti solamente alla parte tecnica dell'arte»[40]. In appendice al *Pittore storico* si trova un brano tradotto dal trattato sulla pittura a olio di Merimée (1830) sulla combinazione armonica dei colori e in fondo alla *Storia estetico-critica* una sezione «sulle pratiche del disegnare e del dipingere in fresco ed in olio de' pittori dei secoli XV e XVI, poste a raffronto con quelle usate dai moderni». Per il resto, nozioni tecniche anche piuttosto avvertite si trovano in molte altre pagine dei testi selvatichiani, specie in riferimento al colorito e al restauro, ma sono meno facilmente individuabili, a un lettore impaziente che apra questi volumi principalmente in cerca di queste informazioni[41]. In questa seconda metà degli anni Ottanta, al Morbelli sperimentatore potevano premere questioni «palpitanti» quali la proporzione nella pittura ad

[38] Questa lettura 'strumentale' di un manuale storico può rispondere in parte alla questione posta in Soubigou, *Les pratiques de lecture dans les milieu artistiques en France au début du XIX siècle*, p. 86: «Les artistes étudiés sont-ils representatives du lectorat de leur temps? Adaptent-ils leur lecture au goût de leur époque, devéloppent-ils une stratégie raisonnée de lectures?».

[39] Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, I, p. 19: «Nel tracciarvi dunque la storia dell'arte, è mio proposito, non già di fermare il discorso sulle biografie degli artisti che furono capi-scuola, ma sui loro studi, e sui metodi loro; perocché penso essere questo il mezzo a toglìervi dall'animo ogni esitanza sul cammino che dovete seguitare per farvi emuli a' grandi che tanto a ragione ammirate. In una parola bramo, che lo studio dei fatti storici sia per Voi quello dei veri principii dell'arte, sia storia di magisteri artistici piuttosto che di avvenimenti [...]».

[40] Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, p. 23.

[41] Cfr. a questo proposito il contributo di Giuseppina Perusini in questo volume.

encausto, tra la cera e la resina, l'uso di diversi oli volatili, la tempera degli antichi Quattrocentisti, la valutazione della solidità dei diversi colori a olio, e, nelle ultime pagine, dopo le lunghe ricerche sull'encausto testimoniate da tutte le trascrizioni delle pagine precedenti, sembra concludere, con un raro inserto personale, rifiutando tale tecnica:

Al suggerimento del Selvatico d'adottare l'encausto del Ridolfi noi non possiamo convenire in ciò, le grandi opere freschissime che ci lasciarono i veneti coloritori ei ci fanno avvertiti a parer nostro non esser né gli olii ne le vernici i veri nemici dei dipinti, bensì i modi di valersene. Il perché esercitiamo i pittori in luogo d'abolir l'olio, ad abbandonare i cattivi metodi (quali?) ecc. che oggi s'adotta, per ritornare alle antiche pratiche de buoni dipintori (quali pratiche?) tanto più (diciamolo francamente) l'encausto è lontano (anche secondo il met. do Ridolfi) dal raggiungere i pregi del buon fresco e pittura a olio?!
Nota di io? A.M.

Dopo tanto coscienzioso trascrivere e fedele parafrasare le trattazioni fatte principalmente da Montabert e Selvatico su resine e materiali per l'encausto secondo loro (o di altri) ipotesi, questo singolare commento denota una certa insofferenza nei confronti dell'idealizzazione dei metodi antichi a scapito dei moderni. Di fronte al dato di fatto («diciamolo francamente»!), traspare qui – ed è un caso isolato, in questo primo quaderno morbelliano (gli appunti più tardi, si vedrà, sono molto più densi di riflessioni personali) – il fastidio per il mito ormai letterario del segreto di bottega[42], che tanta fortuna ha, da Selvatico in poi, presso certa critica *fin-de-siècle*, fino agli anni Venti del Novecento. Su tali argomenti, del resto, mi sono soffermata altro-

[42] Cfr. Previati, *La tecnica della pittura*, p. 8: «Nelle memorie degli antichi maestri e negli scritti dei tecnici loro coetanei nulla accenna al dubbio di ritenere l'impiego del materiale pittorico come il privilegio di una scienza arcana avviluppata in misteriose formule, dipendente anzi da codeste formule, che è l'errore più comune e si potrebbe dire la speranza più cara dei novizî dell'arte. Questo attribuire a processi sconosciuti, a meccaniche indecifrabili proprie di tempi lontani, di uomini singolari appena noti per le opere e scomparsi insieme ai loro segreti; quel confessarsi bonariamente impotenti a raggiungere l'espressione, la bellezza e la verità che irradia dal tecnicismo delle creazioni dei maestri, scambiando così l'effetto per la cagione; quel potere quasi dire: voi pure Raffaello, voi pure Tiziano, se viveste nella nostra oscurità di trovati tecnici, ci sareste compagni di sventura, è uno dei fenomeni tipici del periodo attuale della nostra educazione artistica».

ve, e non è qui la lettura dei critici, ma quella degli artisti a interessare questo contributo. È chiaro che Morbelli legge i testi selvatichiani con un filtro. In seguito, focalizzerà la sua attenzione su temi di divisione e armonizzazione del colore, che egli indicherà come «intuita e praticata dai sommi coloristi veneti, Tiziano, Murillo, Rembrandt. Secondo il Selvatico, Tiziano abbozzava i dipinti a chiaroscuro, bianco e nero, indi velava a colori caldi e freddi; secondo altri, certe carni del Murillo hanno dei tocchi di verde; alcuni avevano l'abbozzo di tutti i colori; in tutti eravi un tal mistero nella tecnica da far palese che non basta *vedere* per possedere la scienza del chiaroscuro; e il Selvatico seguita fino alla sazietà a raccomandare ai giovani lo studio *della scienza fisica ed ottica* dei colori»[43]. Morbelli continua infatti, negli anni Novanta, a leggere manuali, a informarsi sui materiali di nuova produzione e studiare le «sacre antiche carte», come scrive nel 1895 invitando Pellizza, con un linguaggio anticheggiante volutamente maccheronico, ad andare insieme a lui alla biblioteca dell'Accademia:

> vieni una settimana a Milano da mè alloggio e cibo gratis, più studii libristici d'arte nella libreria Accademia!! – la sola cosa che ha di buono essa, salvo ben inteso i quadri delli antichi dipintori [...] Finisco questa mia per andare alla Biblioteca di Brera (Accademia) onde leggere e investigare nelle sacre antiche carte la tecnica delli antichi depintori, le loro maniere, le mestiche, et investigare l'ordene delle naturali chose! Et la maniera onde li antichi depintori tenevano nelle loro faccende, et le nuove acute invenzioni onde ornavano li loro depinti colli magisterichi chiari = oscuri et la scienza delli medesimi [...][44].

Egli sollecita ripetutamente l'amico Pellizza, consigliandogli la lettura e l'acquisto di trattati di tecnica, come fa con Grubicy e con Nomellini, i cui carteggi testimoniano l'aggiornamento (a partire dai primi anni Novanta) dell'artista sui principali trattati di fisica e ottica

---

[43] Lettera di Morbelli a Virgilio Colombo (aprile-maggio 1895), in *Archivi del Divisionismo*, 2 voll., a cura di T. Fiori, Roma, Officina Edizioni 1968, I, p. 124. Selvatico approfondisce il problema della tecnica pittorica di Tiziano nel saggio *Di alcuni abbozzi di Tiziano e di altri dipinti nella Galleria del conte Sebastiano Giustinian Barbarigo in Padova*, Padova, Sacchetto 1875.

[44] Lettera di Morbelli a Pellizza (Milano, 19 aprile 1895), in *Angelo Morbelli*, Catalogo della mostra (Alessandria, 1982), a cura di L. Caramel, Milano, Mazzotta 1982, p. 43.

di Bellotti, Guaita, Rood, Chevreul, Helmholtz, Brücke[45]. Purtroppo, la biblioteca di Morbelli è smembrata in seguito a ripetuti passaggi tra eredi[46], e tali volumi non si conservano, né è possibile leggere le glosse o gli appunti dell'artista a margine degli stessi testi che legge. Sappiamo che Pellizza, negli anni documentati dal carteggio conservato con Morbelli, legge gli *Scritti d'arte* di Selvatico (il volume, ancora conservato a Volpedo, reca una nota di Pellizza sul frontespizio: «Napoli, 24 /01/ 1896»). Tuttavia, anche lui, come l'amico, ha letto i manuali più fortunati in anni più precoci, come testimonia una richiesta di Edoardo Berta a Pellizza datata 8 maggio 1888: «Ti prego altresì di far il possibile di mandarmi almeno il Selvatico al più presto possibile»[47].

Abbiamo, a partire dai primi anni del nuovo secolo, alcuni appunti presi da Morbelli in preparazione dei propri dipinti: osservazioni su rapporti di colore e di tono per i quadri del ciclo *Il poema della vecchiaia* (esposto a Venezia nel 1903) e oltre (fino al 1916)[48], che dimostrano come niente sia lasciato al caso, nella costruzione cromatica dei quadri, nella definizione degli effetti luminosi, attraverso la scelta di varie gradazioni di bianchi, di rossi, di violetti, di grigi. Si tratta, in questo caso, di riflessioni personali, quesiti che spesso rimangono aperti, e sempre incentrati sulla sostanza del colore. Vere e proprie note di lavoro, appunti di questo genere costellano la ricerca ansiosa dei due quaderni più noti, intitolati da Morbelli stesso *La via crucis del Divisionismo* (1912-17)[49], dove tornano – a intervallare i «dubbi,

---

[45] Cfr. da ultimo Scotti Tosini, *Luce e colore, realtà e simbolo nella pittura di Morbelli*, p. 13.

[46] Una parte minima della biblioteca Morbelli, contenente soprattutto testi scolastici e alcune riviste, è conservata nell'atelier a La Colma di Rosignano Monferrato, riordinato grazie all'intervento di Anita Rosso, Dionigi Roggero e Camillo Cappellaro, dell'Associazione «Amis d' la Curma», che ringrazio per la disponibilità.

[47] Cfr. *Il carteggio Edoardo Berta-Giuseppe Pellizza 1887-1905*, a cura di A. Guglielmetti, P. Pernigotti, introduzione di A. Scotti Tosini, Bellinzona, Archivio Storico Ticinese 2001, pp. 77-145: 103.

[48] Cfr. *Angelo Morbelli*, pp. 49-52; Cfr. inoltre A. Morbelli, *Osservazioni pella Risaia. Taccuino del 1898-1899*, in *Angelo Morbelli. Documenti inediti*, a cura di A. Scotti Tosini, P. Pernigotti, Volpedo, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona 2006, pp. 19-45.

[49] *La via crucis del Divisionismo (vade-mecum) per A. Morbelli. Quaderno delle speranze, sconfitte, vittorie della tecnica divisionistica appunti e osservazioni, dubbi,*

certezze coscienti ed incoscienti» – le trascrizioni dalle proprie letture, come in gioventù. Ma sono ora trascrizioni frammentarie, citazioni che hanno il valore di «auree sentenze» più che istruzioni di uso immediato. La struttura di questi quaderni è molto ordinata e costante: a quattro-cinque quesiti personali di tecnica divisionista seguono una o due citazioni, inanellate in un rosario in cui le stazioni della via crucis – di *via crucis* si parla, infatti, nelle intenzioni dell'autore – fungono da pausa di riflessione in un faticoso cammino ascensionale. La forma breve condensa il vissuto di un artista alla ricerca del metodo e della ricetta perfetta, che individua delle *auctoritas* nelle letture di una vita quali legittimazioni morali alla concretezza del proprio mestiere. Le prime citazioni, in apertura, sono rivolte ai posteri («Les artistes ne seront bien jujés, que quand ils ne seront plus» – Voltaire), più avanti si trovano frasi celebri e già viste in tale funzione epigrafica di Turner («Il sole, è Dio!»)[50], note sull'imitazione e sul vero da David («Soyons vrais d'abord, nous serons beaux ensuite»), da Gautier («L'imitation, cet le moyen et non le but»), sull'uomo di genio come «ordine personificato» (Rodin)[51], un'autocitazione che esprime in una bellissima massima il proprio rapporto con la materia: «Il colore? È un veleno per i quadri» (Morbelli). E torna Selvatico, in due punti. Dopo una silloge di pensieri sull'applicazione di colori puri e complementari, arriva come fulmine a ciel sereno una frase dello scrittore padovano dalla *Storia estetico-critica delle arti del disegno*: «Il nuovo che non ha la sua radice sul vero possibile, non è che delirio». Seguono tre osservazioni sui modi per ottenere luminosità con fondi chiari e colori puri, e poi di nuovo una citazione dal maestro padovano: «La lingua dell'arte è la verità!»[52]. L'artista, nella sua pratica e nelle letture quotidiane, tenta

certezze coscienti ed incoscienti! con auree sentenze, motti dei più noti Artisti per l'umile scolaro della natura Angelo Morbelli, in *Archivi del Divisionismo*, I, pp. 142-63.

[50] Tale frase può essere stata tratta da Morbelli dal manuale di C. Moreau-Vauthier, *La pittura: i diversi processi, le malattie dei colori, i quadri falsi*, traduzione di U. Ojetti, prefazione di G.A. Sartorio, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1913, p. 1, dove si trova come epigrafe in testa al manuale di tecnica, rivolto a pittori e restauratori e di sicuro interesse per il maestro alessandrino.

[51] *Ibid.*, pp. 142-3, 145-7. Caramel (in *Angelo Morbelli: le ragioni del vero e quelle della pittura*, in *Angelo Morbelli*, p. 17) interpreta come polemica antiromantica e legame alla concretezza del fare l'insistenza di Morbelli su citazioni (da Reynolds, Rodin, Houssaye, Stevens) in cui il genio è connotato da pazienza, persistenza, regola, ordine.

[52] «Il nuovo che non ha sua radice sul vero possibile, non è che delirio; imperecioc-

di costruire quasi un sistema, da cui la struttura inizialmente coerente della *via crucis*, ma sempre più disordinata nel secondo quaderno, in cui le osservazioni e quesiti personali si affollano e premono sui momenti di riflessione altrui. Tali questioni aspirano a farsi definitive, ma è lo stesso artista a esprimere il dubbio, nel metterle per scritto, contraddicendo spesso sue affermazioni di qualche rigo sopra, o costellandole di punti interrogativi ed esclamativi[53]. Sembra che a queste date inoltrate – siamo ormai nel secondo decennio del Novecento – con la pubblicazione tardiva dei trattati di Previati e l'epilogo futurista del divisionismo, manchi la fiducia dell'artista alessandrino nel poter sistematizzare la questione tecnica, in cui l'artista lettore e sperimentatore sempre più s'«invischia»[54], ma senza cavarne istruzioni o certezze definitive come invece si era illuso di trarne ai tempi della propria formazione sui manuali del Selvatico.

Margherita d'Ayala Valva

ché la lingua dell'arte è la verità, appunto per la ragione che l'anima umana non può comprendere se non quanto è, o presenta analogie, anche ideali, a quanto può essere» (Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, I, p. 16).

[53] Ad esempio, si noti la perentorietà di uno dei primi pensieri: «Per dar la massima luminosità alle masse oscure, non evvi altra risorsa che la velatura ed il frazionamento» (n. 9), in contrasto con il dubbio espresso in uno degli ultimi: «Su fondi di colori chiari, uno stesso colore più basso applicato in velatura, da risultati straordinari, sensibili!?» (n. 164).

[54] Cfr. quanto scrive Previati al fratello, Milano, 17 giugno 1895: «[…] Io mi invischio sempre più nel mio argomento. Oggi ho trovato un altro manuale francese che mi ha scavato sotto i piedi un altro abisso di incertezze. Vi è dentro metà della famosa scienza del Vibert! È tutto mescolato da contraddizioni e pareri d'ogni sorta – sempre così nel lavoro umano ed è ben molto quando uno può portare un granellino all'edificio del progresso! C'è tanta gente cui pare d'avere fabbricato il mondo!» (Previati, *Lettere al fratello*, p. 191).

STRUMENTI

La biblioteca d’arte di Pietro Selvatico Estense

Se paragonassimo la biblioteca d’arte di Pietro Selvatico Estense[1] a quelle dei sui illustri predecessori i quali nati almeno una generazione prima – ovvero nell’ultimo quarto del Settecento – occuparono analoghe importanti posizioni in ambito accademico, come il pittore Giuseppe Bossi[2] o il conoscitore Leopoldo Cicognara (che addirittura

[1] La biblioteca di libri d’arte del Selvatico è conosciuta attraverso un documento mss. che ne fa da inventario: s.a. [ma Andrea Gloria], *Catalogo di libri d’arte [di Pietro Selvatico Estense],* Padova, 25 settembre 1880: Padova, Biblioteca Civica, Prot. Generale 23093 del 1879, Protocollo del Museo 1944, Busta 8, n. provv. 772. Si tratta di un fascicolo mss., rilegato a corda di cc. 22, comprensivo di un capitolo “Appendice I” a c. 19*r*, e “Appendice II” a c. 21*r*, interfogliato con un bifoglio mss. sciolto e privo d’intestazione (il cui *ìncipit* è “26. Alberghini...”). Complessivamente il documento registra 398 voci bibliografiche (numerate in progressione), le quali accorpano le opere in più volumi. Non sappiamo se l’inventario riguardi l’intera biblioteca di Selvatico o sia il frutto di una selezione operata da Gloria per ragioni d’economia in relazione alle consistenze della biblioteca civica. Questa seconda ipotesi sembrerebbe del tutto plausibile per diverse ragioni, fra le quali, ad esempio, la consistenza relativa ad opere periodiche è ridotta solamente a un paio di voci e questo non troverebbe riscontro nell’attività di pubblicista del Selvatico, doverosamente aggiornato a una tale produzione, né sembrerebbe motivabile da un punto di vista meramente economico; va aggiunto che non compaiono i volumi da lui pubblicati; inoltre, bisogna notare che le fotografie, di cui indiscutibilmente il Selvatico si servì nelle sue analisi storico-artistiche, con particolare incremento negli anni della vecchiaia che corrisposero a un notevole sviluppo del mercato di vendita delle fotografie di soggetti artistici, non sono state inserite nell’inventario di Gloria: qualche indizio (come la presenza della famosa serie Carlo Naya sulla Cappella degli Scrovegni, alcune delle quali con firma della commissione conservatrice e del Selvatico relative alla documentazione del restauro di Guglielmo Botti) porterebbe a considerare la loro confluenza nella raccolta civica mescolate agli altri materiali iconografici (poi denominata Raccolta Iconografica Padovana).

[2] Catalogo della libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi, Milano 1817, ora in <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/LIBRERIA_BOSSI.pdf> (aprile 2015).

volle stampare in vita il catalogo della sua biblioteca)[3], a una prima rapida occhiata non sfuggirebbe una certa esiguità della raccolta dello studioso patavino. Tuttavia, il mero metro di misura degli scaffali in sé non sarebbe ovviamente sufficiente a stabilire un giudizio non tanto su Selvatico bibliofilo (che non lo fu mai), quanto sull'efficacia di uno strumento di lavoro nell'esercizio del mestiere rinnovato che si andava profilando nel ruolo del pubblicista, critico d'arte e didatta nelle temperie di un ampio dibattito non solo italiano sull'arte nazionale, cattolica e medievale, nonché sull'estetica e sul rinnovamento delle arti industriali, e che si snodava lungo un periodo epocale di rinnovamento del sistema espositivo, didattico, artistico e storiografico fra il 1840 e gli anni Settanta.

Le vicende con le quali è giunta la biblioteca del Selvatico, cioè integra o meno e in quale misura non è dato sapere: il marchese non aveva discendenti e aveva disposto – in parte o tutto, non è ancora stato chiarito dai documenti – un lascito testamentario alla persona che reggeva la gestione di casa, la signora Felicita Perazzo, la quale nel settembre del 1880, a pochi mesi dalla morte di uno dei personaggi più illustri della Padova di quel periodo, vendette i «libri d'arte» ad Andrea Gloria, direttore del Museo Civico di Padova.

La vicinanza fra Gloria e Selvatico, forse è addirittura da rifersi al loro rapporto con un personaggio chiave nel sistema culturale della città come Lodovico Menin. Probabilmente fu l'ambizioso progetto dell'attivissimo e più giovane paleografo, concepito in nome di una rinata *Patavinitas*, attorno al ruolo del Museo civico posto al centro di un sistema di accrescimento delle raccolte archivistiche, bibliografiche, artistiche e archeologiche, a costituire la garanzia necessaria a non disperdere l'eredità culturale del Selvatico legandola alla storia della sua città dove aveva sempre vissuto, fatta eccezione della parentesi degli anni veneziani. Al Museo civico oltre a un legato, confluì la sua biblioteca d'arte e anche l'archivio dei manoscritti[4]. Se i manoscritti sono stati conservati come *corpus* sostanzialmente compatto (fatta eccezione per le lettere, comunque ivi conservate), i libri invece sono stati incorporati per ragioni catalografiche

[3] Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal Conte Cicognara, Pisa 1821, ora in <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/CATALOGO_CICOGNARA.pdf> (aprile 2015).

[4] L'archivio di Pietro Selvatico, emerso nel corso delle ricerche di laurea di chi scrive sul finire degli anni Novanta, è finalmente oggetto di una prossima pubblicazione per cura dell'istituzione conservatrice.

al patrimonio della biblioteca civica, la cui ricchezza di testi ottocenteschi è considerevole se comparata ad altre città.

Alle 399 voci bibliografiche (che accorpano opere in più volumi) del catalogo dei libri d'arte del Selvatico, redatto per mano di Andrea Gloria per sancire il loro ingresso nella Biblioteca civica, vanno aggiunti circa 1100 estratti di articoli e pamphlets, che non vennero inventariati. Si tratta di un materiale prezioso per la ricerca, in quanto numerosi estratti recano una dedica autografa e sovente datata indirizzata al Selvatico: essi permettono di registrare il polso non soltanto del dibattito storico artistico fra la dimensione squisitamente locale degli studi eruditi e quella nazionale, ma anche della rete di relazioni fra Selvatico e i cultori e studiosi d'arte. Questi articoli e si presentano rilegati assieme secondo una logica tematica e cronologica, riconoscibili perché in gran parte collocati nella classificazione della Biblioteca civica secondo il catalogo antico sotto la lettera «H» (es., tra questi, il volume H. 5441-5457, che con il titolo manoscritto sul dorso «Miscellanea Belle Arti», raccoglie testi ascrivibili agli anni Quaranta), e sono in attesa di ulteriori studi per restituirne l'esatta consistenza e importanza.

I volumi, inseriti nell'inventario di Gloria, sono tutti confluiti nel sistema classificatorio ma non sono immediatamente riconoscibili come appartenenti al marchese. Se l'assenza di un *ex libris* o di un'intestazione non ha aiutato ad attribuirne con certezza la provenienza, la verifica dell'inventario con le vecchie ed efficientissime schede cartacee manoscritte del catalogo ottocentesco della Biblioteca civica, nel quale sono rari i casi in cui un certo volume della lista del Selvatico sia presente in più copie, permette di sostenere che la sua biblioteca sia stata conservata pressoché nella sua totalità, salvo davvero poche assenze. A questa prima verifica ha fatto seguito una ricerca a campione dei testi più importanti da un punto di vista storiografico, o maggiormente citati nelle opere del Selvatico stesso. Questi testi sono risultati spesso sottolineati a margine, con grafite e matita rossa, e talvolta recano annotazioni manoscritte (alcune sicuramente di mano Selvatico, su altre resta l'ombra del dubbio e la necessità di uno studio comparativo).

In ogni caso la biblioteca di libri d'arte apre a numerose piste d'indagine non solo su autori, cronologie e geografie culturali, ma anche sui modi di costruire un pensiero critico e sui punti di riferimento utilizzati. Utili in questo senso sono certamente i passaggi sottolineati nei testi, che sarebbero da verificare con le parti citate nell'ampia produzione del Selvatico e in relazione a determinate cronologie. Ad esempio, non stupirà notare che l'opera frutto di un viaggio in Germania di Hippolyte Fortoul del 1842 (*De l'art de Allemagne*, in 2 voll.), è molto sottolineata e quasi tradisce un desiderio di appropriazione: era stata recensita dal Selvatico sulle pagine del «Giornale

Euganeo», ma poteva anche costituire un importante precedente a cui guardare con diretto interesse prima di compiere il suo fondamentale viaggio (nell'estate 1844) nel medesimo paese. Parimenti non è fonte di sorpresa scoprire che il testo di August Welby Pugin del 'tardo' 1853 (*The True Principles and Revival of Christ Architecture*) è rimasto intonso (senza soffermarsi sul fatto che nella sua Biblioteca non appare il celebre *Contrasts* del 1836). Attraverso i libri possiamo scorgere Selvatico al tavolo di lavoro: solo seguendo la sottolineatura, in generale prevale un'attenzione per i fatti artistici italiani all'interno dei testi stranieri. Fra questi la produzione francese è quella più presente, a cui segue quella tedesca (e presenta uno scarto cronologico rispetto alla precedente), mentre quella in lingua inglese è pressoché assente (anche se non mancano opere importanti, anche di riverbero didattico, come quella di John Henry Parker (*A Glossary of Terms Used in Grecian, Roman, and Italian Architecture [...]* 1850, qui al n. 106). Stupiranno alcuni dettagli, di cui ne menziono solo alcuni: il corso di estetica di Hegel è presente solo nell'edizione francese (acquistata prima che Selvatico imparasse – come sembra – il tedesco) pubblicata in una serie di volumi a partire dal 1840 (ma solo i primi appaiono compulsati e sottolineati con frequenza), e lo stesso dicasi per le lezioni sulla storia e teoria delle belle arti di August Wilhelm Schlegel addirittura nell'edizione del 1853; e ancora, pur se di altro tenore, il testo di Charles Eastlake sulla pittura ad olio (nella traduzione in italiano del 1849) contiene dense note manoscritte su un tema apparentemente marginale al soggetto principale come quello della pittura a tempera.

Il *catalogo della biblioteca di libri d'arte* è stato trascritto e viene qui presentato così come appare nella sua versione originale manoscritta, senza correzioni alla voci bibliografiche. Per restituire riscontro della conservazione della biblioteca del Selvatico alla Biblioteca Civica di Padova e suggerire nuove ricerche, sono state riportate le collocazioni dei testi, a cui segue un asterisco fra parentesi tonde per segnalare quelle che sono state oggetto di una verifica a campione nell'aprile 2015. Nei pochi casi in cui il medesimo volume è presente in più copie, sono state riportate le rispettive collocazioni.

Tiziana Serena

[Andrea Gloria], *Catalogo di libri d’arte [di Pietro Selvatico Estense], Padova, 25 settembre 1880* [Padova, Biblioteca Civica, Prot. Generale 23093 del 1879, Protocollo del Museo 1944, Busta 8, n. provv. 772].

Num.	***Autore, titolo***	***Coll.***
1	D’Agincourt, *Storia dell’arte*, Giacchetti, Prato 1826-1828, 6 vol.	Direz. A II 3 (I-III)
2	Armerino, *De’ veri precetti della pittura*, Milano 1820	F 6047
3	Algarotti, *Saggio sull’architettura e sulla pittura*, Milano	N 112
4	Apuzzo, *Investigazioni preliminari*, Napoli 1844	G 5214
5	Architecture Gothic, *The Study*, Londra	F 6050
6	Alberti, *Della architettura della pittura e della statua*, Bologna	G 1306
7	Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Ant. Canova.* Pisa 1821, 4 vol.	C.r.f. 730
8	Ammaestramenti *per la pittura tratti da vari scrittori*, Venezia 1839	N 9
9	Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1810	G 1878
10	Biscara, *L’Arte in Italia*, 5 voll.	F 1820
11	Burnet, John, *Notions pratiques sur l’art de la Peinture*, Paris 1835	F 5545
12	Beltrame, *Tiziano Vecellio e il suo monumento*, Milano 1853	F 5549
13	Borlinetto, *I moderni processi di stampa fotografica*, Milano 1878	G 3693 (*)
14	Burkhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, 3 vol.	G 262
15	Bonaini, Francesco, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pisa 1846	E 2608
16	Belidar, *La scienza degli ingegneri*, Milano 1840, 3 vol.	F 7075
17	Bonvicini, *Compendio storico delle B.A.*, Firenze 1844, 5 vol.	I 6149
18	Blanc, *Le trésor de la curiosité*, Paris 1857-58, 2 vol.	F 6441
19	Boullier, *L’art Vénitien*, Paris 1870	G 4010
19 bis	Barbet, *Les Mosaiques Chrétiennes des Basiliques et des Eglises de Rome*, Paris 1857	E 2566
20	Bourassé, *Archeologie Chretienne*, Tours 1842	E 2580
21	Bard, *Manuel géneral d’archeologie sacrée*, Paris 1844	F 7279
22	Branca, *Manuale d’architettura*, Roma 1772	I 6547
23	Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura,* Milano 1842, G. Cresti, 8 voll.	Direz. C. II. 1 (I-VIII)
24	Bordeaux, *Archéologie appliquées à la decoration*, Caen 1852	E 2583
25	Baron, *La Belgique monumentale*, Bruxelles 1844, 2 vol.	F7297
26	Berty, *Dictionnaire de l’architecture du moyen âge*, Paris 1845	direz. C. III. 9
27	Batiser, *Histoire de l’art monumental*, Paris, 1845 (1846)	G 1529
28	Breton, *Monuments de tous les peuple*, Bruxelles 1843	M 1776
29	Bernasconi, *Studi sopra la Storia della pittura dei secoli XIV e XV della scuola pittorica Veronese*, 1864	F 5205
30	Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1868	I 2850
31	Beulé, *Fouilles et decouvertes*, Paris 1873	F365
32	Baldinucci, *Le opere*, Firenze 1808, 14 voll.	G 7320
33	Baldinucci, Filippo, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, Firenze 1812	E 1670
34	Bellini, *Pittori contemporanei*, Venezia	F 6051
35	Biografia*, degli artisti*, Venezia 1840	M.b. 247

36	Bourassé, *Du symbolisme dans les églises du moyen âge*, Tours 1852	E 2567
36 bis	Blanc, M. Ch., *Gramm. des arts du dessin II ed., 1 vol. in 8°*, Paris, Renouard, 1870	F 7302
37	Corsi, *Delle pietre antiche*, Roma 1845.	G 5440
38	Cappi, *Prose artistiche e letterarie*, Rimini 1846	F 6074
39	Cicognara, *Storia della scultura*, Prato 1823 e Atlante in folio, 7 vol.	M 2421
40	Cavalcaselle e Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1877, 2 vol.	Direz. C. II. 23
41	Suddetti, *The early flemish Painters*, Londra 1857	G 3992
42	Castellani, *Delle Gemme*, Firenze 1870	G 1737
43	Cocchi, *Lezioni di prospettiva con tavole*, Bologna 1851	G 794
44	Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia*, Firenze 1875	Direz. C. II. 23
45	Constantin, *Idees Italiennes*, Florence 1844	--
46	Carpani, *Vita di Benvenuto Cellini*, Milano 1821, 3 vol.	I 93
47	Crosnier, *Iconographie Chretienne*, Paris 1848	G 4006
48	Caumont, *Cours d'antiquités*, Paris 1841	F 2403
49	Sud.°, *Architecture religiouse*, Paris 1831	F 6722
50	Sud.°, *Architecture militaire et civil*, Paris 1835	G 4713
51	Sud.°, *Abecedaire ou rudiment d'archéologie*, Paris 1851	Direz. C. III. 11
52	Chesneau, *L'art des artistes modernes*, Paris 1864	G 2417
53	Chiusole, *Dell'arte pittorica*, Venezia	I 1699
54	Ceoldo, *Memorie della chiesa ed abbazia di S.Stefano di Carrara*, Venezia 1802	B.P. 809
55	Coignet, *Le paysagiste.* Paris 1835	--
56	Couchaud, *Chois d'églises byzantines en Grèce*, Paris 1842	I 2918
57	Cavalieri, *Istituzioni di architettura statistica e idraulica*, Mantova 1831, 2 voll.	F 7074
58	Corsi, *La Filosofia del concetto in opere d'arte*, Firenze 1851	G 4795
59	Conestabile, *Dei monumenti di Perugia etrusca e romana e pitture murali,* Perugia, 1855-56-65-70 (Atlante di tav. 107), 4 voll.	I 3270
60	Carpani, *Del bello ideale e delle opere di Tiziano*, Padova 1820	H 19862
61	Cicognara, *Memorie spettanti alla storia della Calcografia*, Prato 1831	F 9193
62	Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia di Pistoja*, Firenze 1810	D 179
62 bis	Coindet, *Histoire de la Peinture en Italie*, 2 vol in 12° in 1 vol, Geneve 1849	G 2428
62 tris	Conestabile e Golini, *Pitture murali a fresco e suppellettili etrusche*, 1 vol. in 4° e Atlante in 18 tav, Firenze 1865 Cellini	--
63	Durand, *Precis des lecons d'architecture*, Paris 1823	F 5550
64	Droz, *Del Bello nelle arti*, Milano 1828	G 261
65	Didron, *Manuel d'iconographie Chretienne grecque et latine*, Paris 1845	Direz. A. I. 4
66	Deperths, *Histoire de l'art du Paysage*, Paris 1822	F 1647
67	Sud.°, *Théorie du paysage*, Paris 1858	E 2501
68	David, *Vies des artistes*, Paris 1842 e 1853, 4 voll.	G 280
69	Delécluze, *Les beaux-arts*, Paris 1856	G 461
70	Du Mont, *Les antiquités de Rome*, Bruxelles 1836	E 2574
71	Dumesnil, *Histoire des plus célebres amateurs français et de leurs relations, avec les artistes*, Paris 1856	F 3140
72	Sud.°, *Historie del plus celebres amateurs italiens*, Paris 1853	E 2581

73	Dechazelle, *Etudes sur l'histoire des arts*, Paris 1834	F 5174
74	Delécluze, *Louis David. Son école et son temps*, Paris 1855	G 4656
75	Déon, *De la restauration des tableaux anciens*, Paris 1851	G 2422
76	Dumesnil, *L'art italien*, Paris 1854	C.D. 373
77	Desgodetz, *Les Edifices antiques de Rome (macchiato d'acqua)*, Paris 1862	F 1220
78	Dizionario, *Delle origini, invenzioni e scoperte nelle arti, nella scienza ecc.*, Milano 1829, 5 vol.	E 3165
79	Della, *Pittura Veneziana*, Venezia 1771	Dir. B.II, 43
79 bis	Dartein, *Etude sur l'architecture Lombarde*, Dumod 1870, 95 planches	--
80	Elster, *Die höhere zeichenkunst teoretisch praktisch*, Leipzig 1853 Najel	I 1391
81	Encyclopedie, *methodique*, Padoue 1792, 3 vol.	I 6276
82	Etex, Antoine, *Beaux-arts*, Paris 1861	E 1524
83	Encyclopedie, *teologique.* Paris 1856	--
84	Esposizione, *(Catalogo dell') di Londra (in tedesco) del 1862 (1863-64)*, Lipsia, 2 vol.	I 2910
85	*Esposizione di Parigi 1878 illustrata*, Milano 1879, 2 vol.	F 1821
85 bis	Eastlake, C.S., *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio trad. da G. A. Bezzi*, 1 vol. in 8°, Livorno-Londra 1849 Rolandi	G 4009 (*)
86	Ferrario, *Monumenti sacri e profani della Basilica di Sant'Ambrogio*, Milano 1824	F 4161
87	Faccioli Sergi, *Della Pittura italiana nella sua origine*, Firenze 1859, 2 vol.	G 2032
88	Felibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture ecc.*, Paris 1699	G 2942 (*)
89	Ferrario, *Le classiche stampe del cominciamento delle calcografia*, Milano 1836	G 5289
90	Fresnoy (du), *L'arte della pittura*, Roma 1775	G 3002
91	Forster, *Johann Georg Müller*, Gallen 1851	I 1401
92	Federigo, *Manuale per le pubbliche costruzioni*, Venezia 1854	E 2600
93	Ficker, *Estetica, ossia teoria del bello e dell'arte*, Venezia 1846	I 1124
94	Fortoul, *De l'Art de Allemagne*, Paris 1842, 2 vol.	F 6708 (*)
95	Fiorelli, *Sulle scoperte archeologiche fatte in Italia dal 1846 al 1866 con 32 fotografie*, Napoli 1867	F 5537
96	Fischetti, *Il disegno e la scuola di Napoli*, Napoli 1874	E 1713
97	Fanfani, *Spigolatura Michelangiolesca*, Pistoia 1876	G 2418
98	Frenfanelli Cibo, *Niccolò Alunno e la scuola Umbra*, Roma 1872	E 2607
99	Furlanetto, *Le antiche lapidi padovane con tavole ed inserzioni*, 2 vol.	B.P.371
100	Falconieri, *Vita di Vincenzo Camucini*, Roma 1875	H 5268
100 bis	Fiorelli, *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al Minis. della Pubblica Istruzione*, 1 vol. in 4°, Napoli 1973	F 3879
101	Ghivizzani, *Il monumento della Contessa Berta Ferrari Corbelli*, Firenze 1864	F 2860
102	Gallacini, *Trattato di Teofilo Gallacini sopra gli errori degli architetti*, Venezia 1767	F 1467
103	Gillet, *Enseignement collectif du dessin*, Paris 1869	--
104	Gonzati, *La Basilica di S.Antonio di Padova*, Padova 1872, 2 vol.	G 7704
105	Gualandi, *Memorie di B. A.*, Bologna 1840 (legati in due), 6 vol.	Direz. A. III. 5 (I-II7)
106	Glossary, *of architecture*, Oxford 1850	
107	Guizot, *Études sur les Beaux-Arts*, Paris 1852	F 3537

108	Grimm, *Michelangelo*, Milano (legati in uno), 2 vol.	E 2757
109	Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze 1839, 3 vol.	Direz. C. III. 2 (I-III)
110	Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze 1875, 2 vol.	Direz. F. V 16
111	Guyot, *Annuaire statistique des artistes française*, Paris 1836	F 5188
112	Gareiso, *L'archeologie Chretién ou cours elementaire*, Nimes 1852	I 834
113	Galli, *Direzioni della Prospettiva teorica*, Bologna 1873, 4 vol.	G 700
114	Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris 1855	G 2412
115	Garnier, Charles, A *travers les arts*, Paris 1869	G 475
116	Galleria, *imperiale di Firenze incisa sotto la direzione dei sig. Pietro Benvenuti ed illustrata da Zannoni Montalai e Bargili*, Firenze 1812, 3 vol.	I 6598 L 1273
117	Gotti, *Le gallerie di Firenze. Relaz.*, Firenze 1872	F 5204
118	Guhl e Koner, *La vita dei greci e dei romani*, Roma, Torino e Firenze 1875	G 1218
119	Gozzadini, *Delle torri gentilizie di Bologna*, Bologna 1875	G 5386
120	Hammann, *Des arts graphiques*, Paris 1857	F 5584 (*)
121	Hummel, *Die freie perspettive*, 1833. 2 vol. e atlante, Berlin 1842, 3 vol.	G 296
122	Heider, *Physiologus*, Wien 1851	E 2588
123	Hoffstadt, *Principes du style gothique (con atlante)*, Francfort 1847	G. 947 (*)
124	Huard, *Storia della pittura italiana*, Milano 1835	F 1645
125	Hippeau, *Le Bestiaire divin de Guillaume*, Caen 1852	E 2582
126	Hegel, *Cours d'estetique*, Paris 1840, 5 vol.	G 5368 (*)
127	Hope, *Historie de l'architecture*, Bruxelles 1839, 2 vol.	N. 5338 (*)
128	Introduzione, *allo studio del disegno*, Milano 1821, 2 vol.	E 916 (*)
129	Jouffroy, *Cours d'esthétique*, Paris 1843	G. 3999
130	Kugler, *Geschichte der Baukunst*, Ebner e Seubert, Stuttgard, 1856-58-59, 3 vol.	G 951
131	Kugler, *Manuale della storia dell'arte*, Venezia 1852	E 2260 F 6121 M.B. 223
132	Kugler, *Kleine schriften und studien*, Stuttgard 1853-54, 3 vol.	G 952
133	Kraus, *Die Christliche Kunst*, Leipzig 1872-1873	G 781
134	Kugler, *Kunstgeschichte*, Stuttgard 1842	F 5178
135	Kinkel, *Geschichte der bildenden Künste*, Bonn 1845	G 779
136	Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, Bologna	G 4023 N 4441
137	Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura*, Milano 1685	G 3730
138	Lacroix, *Annuaire des artistes*, Paris 1860-61, 2 vol	F 6548
139	L'escolapier (de), *Theophile peintre et moine, essai sur dives arts*, Paris 1843	F 6971
140	Lairesse (de), *Le Grand livre des peintres*, Paris 1787, 2 vol.	M 1623
141	L.F., *Il palazzo di scauro ossia descrizione di una casa romana*, Milano 1825	G 4005
142	Lübke, *Précis de l'historie des beaus arts*, Paris 1876	G 517
143	Lacombe, *Dizionario portatile delle Belle Arti*	G 5511
144	Labour, Fernand, *La peinture et les peintres italiens*, Paris 1862	G 2427
145	Lessing, *Del Laocoonte ossia dei limiti della Pittura e della poesia*, Milano 1833	F 3536
146	Lanzi, *Dei vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi*	G 4001
147	Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1795-96, 3 vol.	G 5213

147 bis	Layard, A.E., *Delle scoperte di Ninive*, Bologna 1855	F 5924
148	Locatelli, *Illustri Bergamaschi. Studi critici-biografici*, Bergamo 1867, 2 vol.	G 3661
149	Lübke, *Geschichte der plastik*, Lepzig 1871	Direz. D. II. 6
149 bis	Id., *Geschichte der architektur*, Leipzig 1875	Direz. C.V. 52
149 tris	Id., *Geschichte der architektur*, Leipzig 1855	G 4022
150	Murr, *Bibliotheque de Peinture de Sculpture*, Francfort, Leipzig 1770, 2 vol.	I 6604
151	Meduna, *Il teatro la Fenice in Venezia*, Venezia 1849	F 3871
152	Metzger, *Vorlegeblätter zur Zimmerwerkkunde und einigen, dahin einschlägigen Constructionen in Schmied- und Gusseisen*, München 1847, 2 vol.	I 2924
153	Metzger, *Formenlehre zur Rundbogenarchitectur: mit Anwendung auf den Verband von Gewölbe und Eisenconstruction*, Kaiser, München 1851	I 2927
154	Museo Civico di Bologna, *Inaugurazione*, Bologna 1871	F 3285
155	Menard, *L'art en Alsace et Lorraine*, Paris 1876-77	F 189
156	Maffei, *Verona illustrata*, Venezia 1792-93, 8 vol.	M 1177
157	Malaspina, *Delle leggi del bello*, Milano 1828	F 5309
158	Mazure, *Philosophie des arts du Dessin*, Paris 1838	F 5170
159	Mengs, A.R., *Opere*, Bassano 1873, 2 vol.	E 2301
160	Milizia, *Lettere inedite*, Parigi 1827	G 527
161	Maniago Fabio (di), *Storia delle B. A. Friulane*, Venezia 1819	I 880
162	Milizia, *De l'art de voir dans le beaux arts*, Paris 1795	F 1646
163	Monroy, *Traité d'architecture pratique*, Paris 1789	G 5365
164	Mariotti, *Risposta alle lettere pittoriche*, Perugia 1791	
165	Martini, *Discorsi agli studenti di B. A. nella Accademia parmense*, Parma 1868	F 6440
166	Mündler, *Essai d'une analyse critique*, Paris 1850	G 5506
167	Mocchetti, *Opuscoli sopra le belle arti*, Milano 1828	I 6754
168	Mutinelli, *Annali Urbani di Venezia*, Venezia 1841	I 7283-4780
169	Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova 1845	G 4106
170	Martini, *Trattato d'architettura civile e militare, con atlante*, Torino 1871	A 1101 (Atlante A 110B) G 1269
171	Manetti, *Studio degli ordini di architettura*, Firenze 1808	F 4493 H 19034
172	Millin, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris 1806, 3 vol.	M 1233
173	Milizia, *Opere complete*, Bologna 1826, 9 vol.	F 6532
174	Merimée, *De la Peinture à l'huile*, Paris 1830	G 5516 (*)
175	Milanesi, *I documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854, 3 vol.	A 1163
176	Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani*, Firenze 1845, 2 vol.	M 1236
176 bis	Id., *Scritti vari*, Firenze 1855	D 86
177	Mothes, *Geschichte der baukunst und bildhauerei in Venedig*, Leipzig 1859-60, 2 vol.	Dir. A VI 27 (I-II)
178	Münter, *Sinnbilder und kunstvorstellungen der alten Christen*, Altona 1825	--

180	Martigny, *Dictionnaire des antiquites Chrétiennes*, Paris 1865	Dir. B. VII. 12
179	Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei scrittori bolognesi*, Bologna 1841, 2 vol.	Dir. C. III.6 (I-II)
181	M.B.A.A., *Histoire de la peinture en Italie*, Paris 1817, 2 vol.	G 528
182	Mezzanotte, *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci*, Perugia 1836	F 6938
183	Michiels, *Rubens et l'école d'Anvers*, Paris 1854	G 4013
184	Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato 1824	G 3224
185	Montalembert, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'arts*, Paris 1839	G 552 (*)
186	Menard, *Art Moderne*, Paris	G 2429
187	Malberg, *Die Literatur des Bau- und Ingenieur-Wesens der letzten 30 Jahre*, Berlin 1852	G 6293
188	Merrifield, *The Art of Fresco Painting*, Londra 1846	E 2577
189	Montabert, *Traité de la peinture (con tavole)*, Paris 1829, 9 vol.	G 555
190	Memmo, *Elementi d'architettura Lodoliana*, Zara 1833	F 7950
191	Monnier, *Pompei ed i Pompeiani*, Milano 1873	E 2573 (i)
192	Marzo (di), *Delle B. A. in Sicilia*, Palermo 1859, 2 vol.	M 2275
193	Morbio, *Opere storico-numismatiche*, Bologna 1870	M.B. 525
194	Maier, *Della imitazione pittorica*, Venezia 1818	G 5438 N 3405
195	Methode, *pour apprendre le dessin*, Paris, 1875 (1755) ou l'on donne les regles et enrichie de 100 pl. D'apres Raphael et par C. H. Jambert	--
196	Menard, *Entretriens sur la peinture avec 50 eaux-forts*, 1 vol. 4° Paris 1875	E 2349
197	Napoli Signoretti, *Storia critica dei teatri*, Napoli 1777	Cons. IV¡-D-2
198	Nuitter, *Le Nouvel Opéra*, Paris 1875	G 481
199	Nardini Despotti, *Della razionalità architettonica*, Firenze 1853	I 4423
200	Nava, *Memorie e documenti storici sul Duomo di Milano*, Milano 1854	F 5547
201	Neumayr, *Sulla storia e sulle diverse scuole della pittura*, Padova 1811	E 2564 B.P. 98 H 12299-5384
202 /203	Normand, *Cours pratique de Perspective*, Paris, 1 vol. di testo, 1 tavole, 2 vol.	F 5556
204	Normand, *Le Vignole des ouvriers*, Liege 1838	F 7586
205	Sud.° (fils), *Paris moderne*, Liege, 2 vol.	I 2908
206	Nicard P., *Nouveau Manuel complet d'archeologie*, *3 vol. et atlas obl.*, Paris 1841 (Mau Robert), 3 voll.	M 1689
207	Overbeck, *Pompeji*, Leipzig 1866, Engelmann,	F 6816
208	Otte, *Kunst-Archaologie des Mittelälters*, Rordhausen 1845	G 4794
209	Sud., *Archäologisches Wörterbuch*, Leipzig 1877	G 5439
210	Id., *Archäologisches Wörterbuch*, Leipzig 1857	G 498
211	Pompei, *Sopra un ragionato ristauro dell'anfiteatro di Verona*, Verona 1872	H 18486
212	Poleni, *Commentarius criticus de M. Vitruvii Pollionis*, Patavii 1739	I 2907
213	Platner, *Bunsen Gherard. Beschreibung der Stadt Rom*, Stuttgart, Tübingen, 1831-42, 7 vol.	--
214	Petrettini, *Biblioteca greca delle B. A.*, Milano 1839-1840, 2 vol.	G 953
215	Peyre, *Manuel d'architecture religieuse au moyen âge*, Paris 1848	G 1427
216	Plon, *Saggio sulla vita e sulle opere di Alberto Thorvaldsen*, Firenze 1874	G 2434
217	Pozzo (Dal), *Le vite de' Pittori, degli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718	F 6956 Dir. A. II.10

218	Palladio, *Le fabbriche ed i disegni*, Vicenza 1796, 4 vol.	F 139
219	Planches, *d'antiquites in 4° (97 tavole)*	I 3495
220	Pegoretti, *Manuale pratico per l'estimazione dei lavori architettonici*, Milano 1843, 2 vol	F 2158
221	Pugin, *The true principles and revival of christ Architecture*, Londra 1853	F 5534 (*)
222	Palladio, *Les thermes de romains publié avec qualques observation par Octave Bertolli Scamozzi*, Vicenza 1797	E 2609
223	Planche, *Études sur l'École Française. Peinture et sculpture*, Paris 1855, 2 vol.	F 360
224	Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, Paris 1869	Dir. A. V.2 (I-II)
225	Sud., *Idem tavole*, Paris 1869	Dir. A. V.2 (I-II)
226	Padova, *Dell'antico teatro (Simone Stratico)*, Padova 1795	F 8792 B.P. 603-1361v
227	Palazzo di Brera, *Le glorie delle B.A.*, Milano 1833	C 1282
228	Produzione, *di B.A. anno 1832*, Venezia 1833	G 4765
229	Quatremère de Quinci, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio*, Milano 1829	H 37988 D 924
230	Sud., *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1832, 2 vol.	Dir. A.II,9 (I-II)
231	Quatremère de Quinci, *Canova et ses ouvrages ou memoires historiques*, Paris 1834	F 7481 N 4953
232	Sud., *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarroti ornée d'un portrait*, Paris 1835	G 4573
233	Sud., *Dizionario storico d'architettura*, Mantova 1844, 2 vol.	G 8463 G 2336 (*)
234	Riva, *Dei cavedj e degli atri*, Vicenza 1828	H 18360 G 4027
235	Rusconi, *I dieci libri d'architettura*, Venezia 1660	F 3251
236	Rosini, *Sulla vita e sulle opere di Antonio Canova*, Pisa 1830	I 1822
237	Rubens, *Les leçons*	D 173
238	Robert, C., *Essai d'une philosophie de l'art*, Paris 1836	E 2584
239	Roma, *Storia descritta ed illustrata con 100 tavole in rame*, Venezia 1844	M 409
240	Rondelet, *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*, Mantova 1835, 8 vol.	E 3418
241	Ramée, *Manuel de l'histoire generale de l'architecture*, Paris 1843, 2 vol.	G 453
242	Reynolds, *Delle arti del disegno*, Bassano 1787	N 5361
243	Richardson, *Traité de la Peinture*, Amsterdam 1728, 3 vol.	F 776
244	Rio, A.F., *Leonard de Vinci et son école*, Paris 1855	F 366
245	Sud., *De la poésie chrétienne*, Paris 1836	F 6438 (*)
246	Rosengarten, *Die architetonische stylarten.* Braunschweig 1874	F 6735
247	Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti*, Macerata 1834, 2 vol.	E 2836
248	Ridolfi, *Scritti vari riguardanti le B.A.*, Lucca 1844	F 6056 (*)
249	Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Padova 1835, 2 vol.	G 7990 (1,2) G 4302 (1,2)
250	Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de greci e romani Pittori*, Parma 1787, 2 vol.	M 2102
251	Riegel, *Grundriss der bildenden Künste*, Hannover 1865	G 4020
252	Ricci, *Storia dell'architettura in Italia*, Modena 1857, 3 vol.	L 2614
253	Rich, *Dictionnaire des antiquités Romaines et grecques*, Paris 1859	G 514

254	Ranalli, *Storia delle B.A. in Italia*, Firenze 1845	D 926
255	Ripa, *Icnologia ovvero descrizione delle immagini universali*, Milano 1602	G 2743 (*)
256	Rondani, *Scritti d'arte*, Parma 1874	C.D. 86
257	Salazzaro, *L'arte della miniatura nel secolo XIV*, Napoli 1877	F 5555 H 7337
258	Soldi, *La sculpture egyptienne*, Paris 1876	F 5538
259	Scamozzi, *Architettura universale*, Piazzola 1687	E 2343
260	Siret, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles*, Bruxelles 1848	F 5557
261	Sacchi, *L'economia del fabbricare*, Milano 1879, 2 vol.	F 7551
262	Scala, *Compendio delle costruzioni rurali*, Milano 1872	G 4466
263	Sud., *Compendio delle costruzioni rurali*, Udine 1864	G 4175
264	Santini, *Regole ed avvertimenti pratici per fabbricare*, Ferrara 1770	E 1955
265	Secco Suardo, *Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere ad olio*, Milano 1858	H 4983 I 1070
266	Secco Suardo, *Il ristauratore dei dipiniti*, Milano 1866	Dir. A.IV.63(III-II)
267	Springer, *Geschichte der bildenden Künste*, Leipzig 1858	G 6292
268	Schelling, Federico, *Ecrits philosophiques*, Paris 1847	G 4000
269	Schlegel, *Leçons sur l'histoire et la theorie des beaux-arts*, Paris 1853	G 3988 (*)
270	Sagette, *Essai sur l'art chretien*, Paris 1853	G 664
271	Saulcy (de), *Histoire de l'art judaique*, Paris 1864	E 3275
272	Schayes, G.B., *Histoire de l'architecture en Belgique*, Bruxelles, 2 vol.	F 367
273	Schmit, *Manuel boret de l'architecte des monumentis religieux*, Paris 1845 (con atlante)	F 19 e a parte G 6832 (atlas)
275	Sacchi, *Le abitazioni*, Milano 1874	F 5203
274	Sacchi, *Della condizione economica, morale e politica degli italiani*, Milano 1828-29, 2 vol.	F 6921 F 6233
276	Schreiber, *Das technische Zeichnen*	G 3854(*)
277	Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste bei den alten und Mittelalter*, J. Buddeus, Düsserldorf, 1843-64, 8 vol.	I 3132
278	Soster, *Dei pregiudizi e delle false idee degli artisti*, Milano 1850	F 6231
279	Sud., *Delle arti figurative*, Milano 1873	F 6241
280	Serretti, *Prontuario di termini ad uso architetti*, Carmagnola 1853	E 2605
281	Soster, *Considerazioni filosofiche sulla odierna riforma dell'insegnamento pubblico della pittura scultura*, Milano 1856	F 6238
282	Symonds, *Il rinascimento in Italia*, Firenze 1879	--
283	S.I.C.R., *Bollettino della Raccolta della Commissione archeologica Municipale*, Roma 1875 4 fasc.	I 6306
284	Idem, 1872-74	I 6306
285	Serlio (Del), *Il terzo libro di Seb. Serlio Bolognese nel quale si figurano o descrivano le antichità di Roma, ecc.*, 1 vol. in 4°, Venezia per Franco Marcolino da Forlì 1540	H 7876
286	Thénot e Caffi, *Trattato di prospettiva pratica*, Firenze 1851	E 1358 (I)
287	Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, Milano 1835, 4 vol.	Dir. C.III.8 (I-IV)
288	Taccani, *Sulla storia dell'architettura*, Milano 1855	G 798
289	Tambroni, *Della pittura di Cennini*, Roma 1821	G 6209
290	Taccani, *Storia dell'architettura in Europa*, Milano 1855	E 1355
291	Ticozzi, *Vite dei pittori Vecellj*, Milano 1817	I 5887

292	Troschel, *Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts an Schulen, 1865, 1866 -67 -68*	I 4404
293	Temanza, *Antica pianta dell'inclita citta di Venezia*, Venezia 1781	H 3071 F 55551
294	Sud., *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, Venezia 1778	Dir. D.VIII. 9
295	Tarlazzi, *Memorie sacre di Ravenna*, Ravenna 1852	G 5384
296	Talia, *Principi di estetica*, Milano 1852	G 476
297	Taine, *Philosophie de l'art en Italie*, Paris 1867	G 714
299	Tschelnitz, *Farben Che(?)*, Vien 1857	G 4004
298	Töpffer, *Reflexions et menus propos*, Paris 1856	F 359
300	Tedeschi, *Storia delle B.A.*, Milano 1872, 2 vol.	G 482
301	Unger, *Das Wesen der Malerei*, Leipzig 1851 Schultze	F 5179
302	Ungewitter, *Vorlegeblätter für Holzarbeiten. Entworfen und gezeichnet*, Leipzig Romberg, 3 vol.	F 4497
303	Visconti, *Le opere di Enrico Quirino Visconti. Museo Pio Clementino*, Milano 1818 (un vol. non è legato), 6 vol.	G 2535
304	Sud., *Il museo Chiaramonti*, Milano 1820	M.B. 42
305	Valle (Della), *Vite dei pittori antichi in 4°*, Siena 1795 coi ritratti	G 4109-4195
306	Vasari, *Vite dei più celebri pittori, scultori ed architetti con ritratti*, Siena 1791-94, vol. 11.	E 1339
307	Varni, *Tarsie ed intagli*, Genova 1868	G 526
308	Viola Zanini, *Dell'architettura*, Padova 1677	E 1133
309	Verona, *Catalogo degli oggetti d'arte del Civico Museo d'antichità di Verona*, Verona 1865	G 4012
310	Winckelman, *Opere*, Prato 1830-1834 in 8°, e atlante in foglio di 200 tavole, vol. 12	E 3841
311	Viscontea-Sforzesca, *Indagini storiche, artistiche e bibliografiche*, Milano 1875 Parte I	I 3197
312	Vallardi, *Trionfo e danza della morte*, Milano 1859	F 5552
313	Viollet (le Duc), *Storia d'una casa*, Milano	F 5539
314	Sud., *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, Paris 1854 al 1868, 10 vol.	Dir. DI,1 (I-IX)
315	Vermiglioli, *Lezioni elementari di archeologia*, Perugia 1822	G 3656
316	Sud., *Di Bernardo Pinturicchio*, Perugia 1837	I 6694
317	Witry, *Il proprietario architetto*, Venezia 1831	F 5544
318	Viollet (le Duc), *Entretiens sur l'architecture*, Paris 1863-72, e atlante di 36 tavole, vol. 2	Dir. G.IV.35testo; Dir. H.VII.5 tavv.
319	Vitruvio, *L'architettura*, Udine 1830 al 32 (di testo), vol. 5	--
320	Sud., *Id. Tavole*	F 7468
321	Willis, *The architectural history of Canterbury Cathedral*, London 1875	I 2874
322	Valmy, *Le passé et l'avenir de l'architecture*, Paris 1864	F 1724
323	Vasari, *Le opere*, Firenze 1832-38, 2 vol.	A 558
324	Vinci (da), *Trattato della pittura*, Firenze 1792	A 1369 A 421
325	Verdier, *Architettura civile e domestica nel medio Evo e nel Risorgimento*, Venezia 1869-71	F 4148
326	Vienna, *Esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata*, Milano 1873	F 4162
327	Wiebeking, *Bürgerliche Baukunde*, München 1821-26 (di testo), 4 vol.	I 4639

328	Sud., *Idem (di tavole)*	
329	Visconti, *Sculture del palazzo della Villa Borghese detta Pinciana*, Roma 1796-1797, 3 vol.	F 1136
330	Vitet, *Etudes sur les beaux-arts et sur la litterature*, Paris 1846	G 675 (*)
331	Villot, *Notice des tableaux de musée du Louvre*, Paris 1852-1855, 4 vol.	F 1370
332	Vinci, *Trattato della pittura*, Firenze 1792	F 5546
333	Wey, *Guida illustrata ai Musei del Vaticano*, Milano 1874	I 833
334	Vignole (Le), *Des proprietaires*, Paris 1839	E 1150
335	Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura, 1 vol. in 4°*, Venetia 1554, De Franceschi. Bella edizione con incisioni	M 1786
336	Zanetti, *Raccolta dei più pregievoli ornati esistenti nelle venete provincie*, Venezia 1827	B.P. 2649
337	Zanotti, *Trattato teorico-pratico di prospettiva*, Milano 1825	I 104
338	Zanotto, *Storia della pittura veneziana*, Venezia 1837	G 5552
339	Zanetti, *Le prémier siecle de la calcographie, ou Catalogue des estampes du Cabinet Cicognara*, Venice 1837	G 783
	Appendice I	
340	D'Arco, *Storia della vita di Giulio Pippi*, Mantova 1838	G 13 14
341	D'Avanzo, *Grand Prix d'architecture. Projets couronnés par l'Academie Royale des Beaux Arts de France*, Liege 1842, 141 planches	I 3555
342	Borsato, *Opera ornamentale*	H 19031
343	Calderari, *Disegni e scritti d'architettura*, Vicenza 1808 e 1815 (in uno), 2 vol.	G 427
344	Canina, *Descrizione di Cere antiche*, Roma 1838	F 4156
345	Sud., *L'architettura greca*, Roma 1827	E 1390 I
346	Consoni, *Raccolta delle opere di Raffaello disegnate ed incise (50 incisioni in rame)*	--
347	Caraccio, *Pitture della casa Farnese*, Roma 1753	I 7799
348	Durand, *Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche*,Venezia 1833 (di testo)	E 1396
348 bis	Sud., *Idem (Tavole)*, 2 vol.	E 1396
349	Eggers, *Deutsches Kunstblatt*, Leipzig 1850	F 4149
350	Förster, *Sui dipinti della cappella di San Giorgio in Padova, 14 tavole*	H 5377
351	Feydeau, *Histoire des usage funebres*, Paris 1850, Tome I	I 2926
352	Gerli, *Disegni di Leonardo Da Vinci con 65 tavole*, Milano 1830	G 1315
353	Genova, *Palazzo Principe Doria con 11 Tav.*, Genova 1874	--
354	Guhl e Caspar, *Denkmäler der Kunst* Ebner und Seubert, Stuttgard (Atlante)	F 3860
355	Lübke e Caspar, *Idem*, 1851-56 (in due), 4 vol.	F 3860
356	Menin, *Costume di tutte le nazioni*, Padova 1833, 2 vol.	G 7708 (*)
357	Sud., *Idem*, Atlanti in nero, 2 vol.	G 1879
358	Mella, *Elementi d'architettura gotica*, Milano 1857	F 4494
359	Olivieri, *Monumenti antichi delle Sicilie con 60 incisioni*, Roma 1794 (oblungo)	--
360	Osten, *Die Bauwerke in der Lombardei*, Darmstadt (?)	I 4079
361	Pompeia P. S., *Traité pittoresque et géométrique*, Florence 1830 con 58 tavole	E 1395
362	Popp, *Les trois âges de l'architecture gothique*, Paris 1841	I 3559

363	Pozzo, *(?) Perspectiva Pictorum et architectorum*, Roma, 1764-68, 2 vol.	E 3087
364	Quarenghi, *Fabbriche e disegni*, Milano 1821	G 424
365	Runge, *Beiträge zur Kenntnis der Backstein Architektur Italiens*, Berlin, Ernest e Korn S.A.	--
366	Roma, *Raccolta di 320 vedute incise a bulino in N. 80 rami*, Roma (oblungo)	--
367	Sammicheli, *Porte di città e fortezze*, Milano 1815	I 4080
368	Schöne, *Le antichità del Museo Rocchi di Adria*, Roma 1878	I 152
369	Venezia, *Illustrazione storica ed artistica della Cripta e sotteraneo di S. Marco in Venezia*, Venezia 1871	Provv. H.d.6
370	Zanetti, *Gli edifici di Vicenza*, Venezia	G 1322
	Appendice II	
371	De Zerbi R., *L'arte moderna*, Firenze Le Monnier 1877	G 2420
372	Chirtani L., *L'arte attraverso i secoli*, Milano Treves 1878	E 205
373	Gloria A., *Intorno al Salone di Padova. Cenni storici con documenti*, Padova 1879	H 34734
374	Inaugurazione (Nell'), *del Monumento a Michele Sanmicheli seguita in Verona il giorno 7 giugno 1874*	B.P. 6417
375	Orti Manara, *Dell'antica basilica di San Zenone Maggiore in Verona*, Verona 1839	F 7780 H 16177
376	Gozzadini Co. Sen. G., *Intorno agli scavi archeologici fatti dal sig. A. Velli presso Bologna*, Bologna 1877	I 4417
377	D'Adda, *Ricerche sulle arti e sull'industria romana (vasa vitrea diatreta)*, Milano 1870	H 18487
378	Cicconetti, *Delle ombre prodotte dai corpi illuminati dal sole, con tavole*, II Edizione	--
379	Monti Carlo, *Nuovo corso metodico elementare d'ornato. 24 tavole*, Lecco 1877	--
380	Palazzo (il), *della Ragione in Vicenza. Rivista tratta da memorie inedite dell'abate Antonio Magrini in Vicenza 1875*	I 415
381	Manin Co. Leonardo, *Memorie storico-critiche intorno alla vita, traslazione e invenzioni di San Marco Evangelista*, Venezia 1835	I 4056 H 30881
382	Gozzadini Co. F., *De quelques mors de cheval italiques et de l'épée de Ronzano en bronze*, Bologne 1875	H 18488
383	Sud., *Studii archeologico-topografici sulla città di Bologna*, Bologna 1868	H 18484
384	Bérain J., *Decorations interieures style Louise XIV in foglio*, Paris	--
385	Goncourt Jules (De), *Eaux fortes. Notice et catalogue*, Paris 1876	H 19050

	Bifoglio allegato	
26	Alberghini G.B, *Gli austro Galli in Val di Caprino (1796-1801). Memoria storica*, Verona, 1880, 8°	--
37	*Album de la maison d'Este avec dessin originaux exécutés par les célèbres artistes Coen, Grand Didier et Doyen pour l'illustration de Ferrare*, Ferrare, 1850 gr. 4°	M 974
54	*Alfabetica delle comunità e ville della patria del Friuli*, Udine, 1796, 4°	--
66	*Algeri. Istoria della conquista d'Algeri aggiuntovi un cenno storico di quel regno, dei costumi, delle leggi, degli usi ecc. ecc.*, Venezia 1842-43, 2 vol. con tavole	--

67	Alidauro Ninfeo, *Discorso accademico sull'istoria letteraria pisana*, Pisa 1793, 4°	F 6680
82	Amari Mich., *Storia dei musulmani in Sicilia*, Firenze 1854-72 Le Monnier, V.i 3	--
84	Amari M., *Solwan et Motà, ossiano conforti politici di Iber Zafer, arabo siciliano del XII sec. Vers. Ital. Sul testo arabo ined.*, Firenze 1851, 8°	I 6002
85	Amati P., *Sopra il passaggio dell'Appennino fatto da Annibale e sopra il castello Mutilo degli antichi Galli*, Bologna 1776, 4°	--
91	Amico G., *La vita di Nicolò Macchiaveli. Storia crit. sulla vita pubb. e priv. sui tempi e sugli scritti del segretario fiorentinio corred. di docum. editi ed ined.*, Firenze 1875, 8°	--
96	Anau, S., *Cenni storici sul palazzo del Comune detto della ragione esistente in Ferrara*, Mil. 1835, 8° con tav.	--
103	Anelli L., *Storia d'Italia dal 1814 al 1863*, Milano 1864, 6 vol. in 12°	--
131	*Archivio di note diplomatiche proclami, manifesti, ecc. riferibili all'attuale guerra contro l'Austria per l'indipendenza italiana*, Milano 1859, 8°	5017
156	Arlincourt, *L' Italia rossa ossia istoria delle rivoluzioni di Roma, Napoli, Palermo ecc.*, Firenze 1851	I 7838
200	Azzoni M., *Considerazioni sopra le prime notizie di Trivigi contenute negli scrittori e ne' marmi antichi*, Treviso 1840, in 4° con rit.	G 5447

Gli scritti di Pietro Selvatico: un censimento bibliografico

Alla base di questo censimento bibliografico è lo schedario cartaceo della Biblioteca Civica di Padova che, insieme al lascito manoscritto di Selvatico, conserva anche gran parte dei suoi scritti pubblicati. Inoltre è stato condotto lo spoglio sistematico di alcuni periodici che vedono Selvatico impegnato come giornalista o pubblicista storico-artistico: «Rivista Europea», «Giornale Euganeo», «Il Caffè Pedrocchi», «Kunst-Blatt», «Gemme d'Arti Italiane», «Giornale dell'ingegnere, architetto ed agronomo», «Lo Spettatore», «Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale», «Nuova Antologia», «L'Art: revue hebdomadaire illustré». Nonostante la mole considerevole degli scritti qui elencati, non c'è dubbio che, soprattutto tra i quotidiani, potranno emergere altre voci bibliografiche qui non censite. Un'altra difficoltà è posta dai testi siglati oppure firmati con uno pseudonimo: in questi casi la paternità selvatichiana è stata accertata tramite l'analisi incrociata dei carteggi oppure tramite il confronto con testi più tardi riconosciuti dallo stesso autore. I rimandi tra le varie voci bibliografiche servono innanzi tutto per mettere in evidenza la ripresa di temi man mano elaborati ed aggiornati dall'autore: spesso si tratta di ripubblicazioni nelle raccolte di saggi tese a garantire una diffusione maggiore delle sue idee. In rarissimi casi abbiamo deciso di menzionare testi rimasti inediti, di fatto però pronti per la pubblicazione, che circolavano comunque tra gli amici e conoscenti di Selvatico.

Alexander Auf der Heyde ha redatto le schede comprese tra il <33.01> e il <37.02>, e poi tra il <48-49.01> e il <92.01>. Martina Visentin ha redatto le schede comprese tra il <38.01> e il <48.06>.
Ringraziamo Elisabetta Concina, Chiara Marin e Michele Simonetto per aver contribuito ad arricchire questa bibliografia.

Abbreviazioni:

a. = anno
n. / nn. = numero / numeri
fasc. = fascicolo
sem. = semestre
t. = tomo

vol. = volume
→ <aa.nnn>, pp. nn-nn Ripubblicato in
← <aa.nnn> Pubblicazione originale dalla quale il testo o brano viene riedito

<33.01> *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo. – Articolo primo: Della architettura padovana dalla decadenza dell'impero romano fino al termine del secolo XII*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia» [Venezia: dalla tipografia di Paolo Lampato], a. 1, 1833, n. 4, pp. 169-190. 3 tavv. litografiche (Prem. Lit. Deyé Venezia).

<33.02> *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo. – Articolo secondo: Della architettura padovana nel secolo XIII*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia» [Venezia: dalla tipografia di Paolo Lampato], a. 1, 1833, n. 6, pp. 311-333. 4 tavv. litografiche (Prem. Lit. Deyé Venezia).

<36.01> *Continuazione, e Fine dell'Architettura Padovana: dalla metà del secolo XVI. fino ai nostri giorni*. Manoscritto di 28 cc. Bibl. Civ. Padova: Ms. 88.
Prosecuzione di <33.01>, <33.02>, <38.04>.

<36.02> *Lettera al sign. cavalier Cosimo Ridolfi*, «Giornale agrario toscano compilato da una deputazione dell'I. e R. Accademia economico-agraria dei Georgofili» [Firenze: al Gabinetto scientifico-letterario di G.P. Vieusseux], vol. 10, 1836, pp. 360-361.
Lettera a Cosimo Ridolfi datata Padova, 8 settembre 1836.

<36.03> *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti. Osservazioni* di Pietro Estense Selvatico. Padova: coi tipi della Minerva 1836. 144 pp. 20 tavv. incise (P. Selvatico dis., A. Bernati inc.). 8°.
Pubblica in appendice il saggio inedito di Pierre-François Hugues, detto il barone d'Hancarville: «Illustration des trois figures des vertus Peintes par Giotto dans l'Église de l'Annonciade à Padoue par d'Hancarville», pp. 123-143.
→ <59.06>, pp. 215-287.

<37.01> *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare*. Di C. E. Selvatico, «Indicatore ossia Raccolta periodica di scelti articoli così tradotti come originali» [Milano: tip. e libr. Pirotta & C.], serie VI, vol. 2, 1837, pp. 158-182; vol. 3, 1837, pp. 5-22.
→ <42.09>, pp. 100-118, 122-123, 129-132, 141, 146, 264-265, 399-402, 483-485.

<37.01.1> *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare.* Di C. E. Selvatico, Milano: tip. e libr. Pirotta & C. 1837. 8°. 65 pp.

<37.02> *Sul Coltro Toscano. Lettera al sig. Marchese C. Ridolfi*, «Giornale agrario toscano compilato da una deputazione dell'I. e R. Accademia economico-agraria dei Georgofili» [Firenze: al Gabinetto scientifico-letterario di G.P. Vieusseux], vol. 11, 1837, p. 79.
Lettera a Cosimo Ridolfi datata Padova, 27 dicembre 1836.

<38.01> *Architettura. A Jacopo Cabianca*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia» [Venezia: tip. Perlini e Locatelli], n. 139, 30 agosto 1838.
Commenta il progetto di Giuseppe Jappelli per l'aggiunta neogotica al Caffè Pedrocchi a Padova.

<38.02> *Il castello di Montegalda descritto* da Pietro Selvatico, Venezia: dalla tipografia Alvisopoli 1838. 8°. 33 pp. 1 tav. litografata («C. Rogier pin.», «Viviani lit.»).

<38.02.1> *Il castello di Montegalda (Padova, 20 agosto 1838)*, in *Strenna Veneta per l'anno MDCCCXXXIX*, a cura di Jacopo Cabianca, Venezia: nella tipografia di Alvisopoli 1839, pp. 3-34.

<38.03> *L'oratorio di San Giorgio, cappella sepolcrale dei Lupi marchesi di Soragna*, «Rivista Europea che fa seguito al Ricoglitore ed all'Indicatore» [Milano: Vedova di A.F. Stella e Giacomo Figlio], a. 1, 1838, parte I, pp. 303-319.

<38.04> *Sulla architettura padovana del secolo decimoquarto. Memoria letta nell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova nella tornata del 26 giugno 1832* dal marchese Pietro Estense Selvatico socio attivo della medesima, «Nuovi saggi della Imperiale Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova» [Padova: dalla Tipografia della Minerva], vol. 4, 1838, pp. 125-150. 3 tavv. incise.
Prosecuzione di <33.01>, <33.02>.

<38.04.1> *Sulla architettura padovana del secolo decimoquarto. Memoria letta nell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova nella tornata del 26 giugno 1832* dal marchese Pietro Estense Selvatico socio attivo della medesima. – Estratta dal volume IV. dei nuovi saggi dell'accademia suddetta, Padova: dalla Tipografia della Minerva, 1836. 4°. 26 pp. 3 tavv. incise.

<39.01> *Il costume di tutti i tempi dell'abate L. Menin*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 2, 1839, parte II, pp. 341-363.
Recensisce il secondo volume di Lodovico Menin, *Il costume di tutte le nazioni e di tutti i tempi descritto ed illustrato*, 6 voll. (inclusi 3 atlanti), Padova: Tipografia della Minerva, 1833-1843.

<39.02> *Il pittore Francesco Squarcione. Studii storico-critici*, Padova: tip. Cartallier e Sicca 1839. 8°. 56 pp. 3 tavv. incise («V. Gazzotto dis.», «P. Selvatico dis.», «A. Sorgato inc.»).
→ <59.06>, pp. 3-37.

<39.03> *Sopra un dipinto del Mantegna nella galleria Scarpa alla Motta di Friuli Cenni storico-critici*. – Per le nozze Bia-Cabianca, Padova: tip. Cartallier e Sicca 1839. 8°. 16 pp. 1 tav. incisa («P. Selvatico dis.», «A. Sorgato inc.»).
→ <59.06>, pp. 39-44.

<39.04> *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti del professore Giovanni Rosini*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 2, 1839, parte III, pp. 365-372.
Annuncia l'imminente pubblicazione di Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 7 voll., Pisa: Niccolò Capurri, 1839-1847.

<39.05> *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica o brano di un'opera: Pensieri sull'educazione conveniente al pittore storico italiano*, «Rivista Europea. Nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero», [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 2, 1839, parte I, pp. 273-314; parte IV, pp. 223-242.
→ <42.09>, pp. 54-97.

<39.05.1> *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana di P. Selvatico*, «Il Tiberino: giornale periodico per servire alla storia delle arti belle e alla erudizione degli amatori e cultori di esse» [Roma: tip. Salviucci], a. 5, n. 39, 27 luglio 1839, pp. 154-155; n. 40, 3 agosto 1839, pp. 158-159; n. 41, 10 agosto 1839, p. 162; n. 44, 31 agosto 1839, pp. 174-175; n. 48, 28 settembre 1839, pp. 190-191; n. 51, 19 ottobre 1839, pp. 203-204; anno VI, n. 1, 9 novembre 1839, pp. 2-3; n. 4, 30 novembre 1839, p. 14; n. 10, 11 gennaio 1840, p. 39; n. 14, 8 febbraio 1840, pp. 53-54.

<39.05.2> *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica o brano*

di un'opera: Pensieri sull'educazione conveniente al pittore storico italiano, Milano: Tip. Bernardoni 1840. 4°. 42 pp.

<40.01> *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV-XV-XVI. Pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal dottore Giovanni Gaye con fac-simile*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 3, 1840, parte III, pp. 243-272.
Recensisce Johannes Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, 3 voll., Firenze: G. Molini, 1839-1840.

<40.02> *Esposizione di belle arti in Venezia. Agosto 1840*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 3, 1840, parte IV, pp. 100-127.
Articolo datato 6 agosto 1840.

<40.03> *Intorno ai metodi più opportuni d'insegnare il disegno di figura. Pensieri*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 3, 1840, parte IV, pp. 45-60, 207-222.
→ <42.09>, pp. 161-194.

<40.04> *Intorno ai pensionati di pittura e scoltura stazionati in Roma. Osservazioni*, «La Favilla: giornale triestino compilato da G.C. Orlandini» [Trieste : dalla Tipografia di Giovanni Maldini], n. 19, 10 maggio 1840, pp. 147-149.

<40.05> *Rassegna critica delle belle arti. – Esposizione di opere di belle arti nelle sale del popolo in Roma*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 3, 1840, parte II, pp. 56-74, 176-187.

<40.05.1> *Rassegna critica delle belle arti. – Esposizione di opere di belle arti nelle sale del popolo in Roma*, Milano: Tip. Bernardoni, 1840. 4°. 30 pp.

<40.06> *Sull'architettura civile e religiosa pensieri* di P. Selvatico. Padova: coi tipi della Minerva 1840. 16°. 162 pp.
→ <59.01>, <59.02>.

<40.07> *Sul merito artistico del Mantegna. – Memoria letta nell'I.R. Accademia di scienze, lettere e arti di Padova nella seduta XI giugno MDCCCXXIX*, «Nuovi

saggi della Imperiale Regia Accademia di scienze lettere ed arti in Padova» [Padova: coi tipi di Angelo Sicca], vol. 5, 1840, pp. 305-329.
L'estratto reca come data di pubblicazione l'anno 1841.

<41.01> *Della suprema educazione degli artisti. Discorso di Ludovico Luzi di Orvieto*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 4, 1841, parte I, pp. 100-107.
Recensisce *Della suprema educazione degli artisti: discorso di Lodovico Luzi*, Napoli: dai Torchi dell'Osservatore Medico, 1839.

<41.02> *Frammenti della seconda parte del Laooconte di Lessing*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 4, 1841, parte IV, pp. 345-353.
Recensisce Gotthold Ephraim Lessing, *Frammenti della seconda parte del Laocoonte di Lessing. Traduzione dall'originale tedesco coll'aggiunta di alcune note e d'un'appendice del cavaliere C.G. Londonio […]*, Milano: Tipografia di Giuseppe Bernardoni di Gio, 1841.

<41.03> *La scuola ferrarese nei secoli XVII e XVIII*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 4, 1841, parte III, pp. 182-191.
Recensisce Camillo Laderchi, *Descrizione della quadreria Costabili: continuazione e fine della parte seconda*, 4 voll., Ferrara: Tipi Negri alla Pace, 1838-1841.

<41.04> Note a Frédéric Bourgeois de Mercey, *La pittura e la scultura in Italia,* «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero», [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 4, 1841, parte II, pp. 328-340; parte III, pp. 23-28.
Annotazioni critiche ad alcuni brani (tradotti dal francese all'italiano) di Frédéric Bourgeois de Mercey, *La peinture et la sculpture en Italie*, «Revue des deux mondes», s. IV, vol. 23, 1840, pp. 256-278.

<41.05> *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 4, 1841, parte I, pp. 273-310.
→ <42.09>, pp. 297-339.

<41.05.1> *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*, Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio, 1841. 4°. 40 pp.

<41.06> *Sopra un quadro di Carlo Bellosio rappresentante alcuni episodii del diluvio*, «Rivista Europea: nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 4, 1841, parte III, pp. 86-100.

<42.01> *Al professore A. dottor Rio*, «Gazzetta privilegiata di Venezia» [Venezia: tip. Perlini e Locatelli], n. 283, 16 dicembre 1842, pp. 1137-1138.
Lettera aperta ad Alexis-François Rio intorno alle condizioni dei monumenti veneti e la necessità di un organo di tutela.

<42.02> *Belle Arti*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia» [Venezia: tip. Perlini e Locatelli], n. 179, 10 agosto 1842, pp. 713-715.
Lettera aperta ad Agostino Sagredo intorno all'imbiancatura della Basilica di S. Antonio a Padova.

<42.03> *Esposizione di Belle Arti in Venezia nell'agosto del 1842*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 5, 1842, parte IV, pp. 46-76.
Articolo datato 11 agosto.

<42.04> *I giuochi delle Ninfe di Diana dipinti a fresco dal cav. Pietro Paoletti in una delle sale dello stabilimento Pedrocchi in Padova*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 5, 1842, parte IV, pp. 237-240.

<42.05> *I grandi concorsi esposti nell'Accademia di Venezia nel luglio del 1842*, «Rivista Europea. Giornale di scienze, lettere, arti e varietà» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 5, 1842, parte III, pp. 367-378.

<42.06> *Pitture di Antonio Allegri da Correggio illustrate dal cavaliere professore Michele Leoni segretario della D. Accademia di Belle Arti in Parma*, «Rivista Europea. Giornale di scienze, lettere, arti e varietà» [Milano: Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio], a. 5, 1842, parte I, pp. 355-365.
Recensisce *Pitture di Antonio Allegri da Correggio illustrate dal cav. prof. Michele Leoni segretario della D. Accademia di Belle Arti in Parma*, Modena: per Vincenzi e Rossi, 1841.

<42.07> *Principali oggetti d'arte esposti al pubblico*, in *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova: co' tipi del Seminario, 1842, pp. 143-307.

<42.08> *Sopra l'opportunità delle società di incoraggiamento per l'agricoltura*,

in *Diario della quarta riunione degli scienziati italiani convocati a Padova nella seconda metà del settembre 1842*, Padova: tip. Penada, 1842, pp. 54-55.
Lo stesso tema sarà ripreso in <43.02>.

<42.09> *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri* di Pietro Selvatico. Padova: coi tipi del Seminario 1842. 8°. VI, 535 pp.
Contiene: *Ai giovani pittori italiani* p. III, *Dei mali e dei bisogni della presente pittura storica italiana* p. 1 (← <37.01>, <39.05>), *Della educazione necessaria al pittore storico in quanto spetta alla forma dell'arte* p. 137 (← <37.01>, <40.03>), *Della educazione conveniente al pittore storico in quanto spetta al concetto artistico* p. 297 (← <37.01>, <41.05>), *Della educazione e degli incoraggiamenti che possono venire al pittore storico dalle sue relazioni colla società* p. 439 (← <37.01>, <42.10>), *Appendice: Teoria della combinazione de' colori applicata alla loro armonia, tradotta dall'opera del Merimée sulla pittura ad olio* p. 519.

<42.09.1> *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri* di Pietro Selvatico. Ristampa anastatica dell'edizione Padova 1842 con indici e postfazione a cura di Alexander Auf der Heyde, Pisa: Edizioni della Normale 2007. 8°. VI, 607 pp.

<42.10> *Sulle pubbliche esposizione italiane*, in *Non ti scordar di me. Strenna alla gentildonna F.G.P.*, Milano: coi tipi di Felice Rusconi 1842, pp. 4-11.
→ <42.09>, pp. 471-482.

<43.01> *Boaz e Ruth, primo dipinto ad olio del sig. Jacopo de Andrea, acquistato dalla signora contessa Eskeles Wimpffen*, «Gazzetta privilegiata di Venezia» [Venezia: tip. Perlini e Locatelli], 1843, n. 185.

<43.02> *Discorso del march. Pietro Selvatico sopra l'opportunità delle società d'incoraggiamento per l'agricoltura*, in *Atti della quarta riunione degli scienziati italiani tenuta in Padova nel settembre del MDCCCXLII*, Padova: co' tipi del Seminario, 1843, pp. 562-565.
Riprende il tema di <42.08>.

<43.03> *I giuochi delle Ninfe di Diana dipinti a fresco dal cav. Pietro Paoletti in una delle sale dello stabilimento Pedrocchi in Padova*, «Il Gondoliere, giornale di Scienze, Lettere, Arti, Teatri, Mode» [Venezia: P. Lampato], a. 11, n. 32, 22 aprile 1843, pp. 127-128.

<43.04> *Il Giudizio di Salomone quadro ad olio del cav. Francesco Podesti. Eseguito per commissione di S.M. il re di Sardegna*, «Il Gondoliere, giornale

di Scienze, Lettere, Arti, Teatri, Mode» [Venezia: P. Lampato], a. 11, n. 1, 4 gennaio 1843, pp. 3-4.

<43.05> *La partenza di Tobia e Sara sua sposa dalla casa di Raguello – Quadro ad olio del sig. Antonio Zona*, «Gazzetta privilegiata di Venezia» [Venezia: tip. Perlini e Locatelli], 1843, n. 170, pp. 694-695.

<43.06> *Monumenti cristiani nuovamente illustrati*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze morali, Letteratura, Arti e Varietà», [Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini], n.s., a. 1, 1843, parte IV, pp. 325-331 (con 1 tavola incisa).
Recensisce *Monumenti cristiani nuovamente illustrati dal Dottore Carlo Zardetti*, Milano: tip. di Vincenzo Guglielmini, 1843.

<43.07> *Polemica letteraria*, «Il Gondoliere, giornale di Scienze, Lettere, Arti, Teatri, Mode» [Venezia: P. Lampato], anno XI, n. 68, 26 agosto 1843, pp. 269-271; n. 69, 30 agosto 1843, pp. 273-274; n. 70, 2 settembre 1843, pp. 279-280; n. 71, 6 settembre 1843, pp. 283-284; n. 72, 9 settembre 1843, pp. 285-286; n. 73, 13 settembre 1843, pp. 289-290; n. 74, 16 settembre 1843, pp. 294-295; n. 75, 20 settembre 1843, p. 298.
Riferibile alla polemica con Rosini <43.08> e Tommaso Paoli <43.10>.

<43.08> *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti di Giovanni Rosini*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze morali, Letteratura, Arti e Varietà», [Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini], n.s., a. 1, 1843, parte II, pp. 65-74, 142-151.
Recensisce *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini*, 7 voll., Pisa: Niccolò Capurri, 1839-1847.
→ <43.09.1>, pp. 31-49.

<43.09> *Sull'arte moderna in Firenze*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze morali, Letteratura, Arti e Varietà», [Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini], n.s., a. 1, 1843, parte III, pp. 24-27, 133-143, 215-224.

<43.09.1> *Dell'arte moderna a Firenze cenni critici di Pietro Selvatico Estense con appendice intorno alla storia della pittura del professore Giovanni Rosini*, Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini, 1843. 8°. 49 pp.

<43.10> *Sulla lettera prima del dott. Tommaso Paoli in difesa della Storia della pittura italiana del prof. Rosini, Considerazioni*, Padova: Tip. del Seminario, 1843.

Recensisce *Lettera prima del dottore Tommaso Paoli al signor marchese Pietro Salvatico in risposta ai due suoi articoli sulla storia della pittura italiana del professor Rosini inseriti nei numeri 8 e 9 della Rivista Europea*, Bassano: Tip. Baseggio Edit., 1843; *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini*, 7 voll., Pisa: Niccolò Capurri, 1839-1847.

<43.10.1> *Sulla lettera prima del dott. Tommaso Paoli in difesa della Storia della pittura italiana del prof. Rosini, Considerazioni*, «Gazzetta privilegiata di Venezia» [Venezia: tip. Perlini e Locatelli], n. 178 sgg., 7 agosto 1843.

<44.01> *Con quali mire si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile specialmente in Italia discorso* di Pietro Selvatico letto nella solenne distribuzione de' premii dell'Accademia di Belle Arti in Ravenna il giorno 14 giugno dell'anno 1843, Padova: Tip. del Seminario, 1844. 8°. 30 pp.
→ <59.06>, pp. 383-405.

<44.02> *De l'art en Allemagne, Par Hippolyte Fortoul*, deux vol. in 8. Paris par Jules Labitte 1842, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 1, 1844, sem. I, pp. 22-36, 269-280, 504-512.
Recensisce *De l'art en Allemagne par Hippolyte Fortoul*, 2 voll., Paris: J. Labitte, 1842.

<44.03> *Il costume di tutte le nazioni e di tutti i tempi, descritto ed illustrato dall'ab. prof. Lodovico Menin*, vol. III, Padova presso una società editrice – co' tipi di Angelo Sicca 1843, sono pubblicati i primi tre fascicoli del vol. terzo, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 1, 1844, sem. I, pp. 189-190.
Recensisce il terzo volume di *Il costume di tutte le nazioni e di tutti i tempi descritto ed illustrato dall'abate Lodovico Menin*, 6 voll. (inclusi 3 atlanti), Padova: Tipografia della Minerva, 1833-1843.

<44.04> *Kunstnachrichten aus Toskana*, «Kunst-Blatt» [Stuttgart-Tübingen: Cotta], a. 25, n. 86, 24 ottobre 1844, pp. 357-359; n. 87, 29 ottobre 1844, p. 363.
Traduzione (ad opera di Ernst Förster) di alcuni brani di <43.09>.

<44.05> *La pubblica esposizione di belle arti in Milano nel 1844*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze morali, Letteratura, Arti e Varietà», [Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini], n.s., a. 2, 1844, sem. II, pp. 356-360, 464-496, 521-539

<44.06> *Scritti vari riguardanti le belle arti del dipintore Michele Ridolfi, Lucca 1844* tip. Guidotti, un vol. In 8 di pag. 350, «Giornale Euganeo di Scienze,

Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 1, 1844, sem. II, pp. 593-599.
Recensisce *Scritti vari riguardanti le belle arti del dipintore Michele Ridolfi*, Lucca: Tip. di L. Guidotti, 1844.

<44.07> *Studi di giovani artisti in Roma (dal tedesco) con annotazioni*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 1, 1844, sem. II, pp. 870-877.
Traduzione e commento di alcuni brani dell'articolo X.B., Über die Studien junger Künstler in Rom, «Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst», 1 (1844), pp. 1-2.

<45.01> *Dell'arte moderna a Monaco e a Dusseldorf. – Leone de Klenze. A Giuseppe Jappelli*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze morali, Letteratura, Arti e Varietà», [Milano: Tipografia e libreria Pirotta e C.], n.s., a. 3, 1845, sem. I, pp. 28-49.

<45.01.1> *Italiänische Kritik deutscher Kunst: Selvatico über Leo von Klenze*, «Magazin für die Literatur des Auslandes. – Redigirt von J. Lehmann» [Leipzig: A.W. Hayn], vol. 27, n. 38, 29 marzo 1845, pp. 149-150; n. 39, 1 aprile 1845, pp. 153-155.
Traduzione e commento ad alcuni brani di <45.01>.

<45.02> *Dell'arte moderna a Monaco e a Dusseldorf. – L'Architetto Federico Gärtner. Al Prof. Michele Ridolfi*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze morali, Letteratura, Arti e Varietà», [Milano: Tipografia e libreria Pirotta e C.], n.s., a. 3, 1845, sem. I, pp. 550-559.

<45.03> *Dell'arte moderna a Monaco e a Dusseldorf. – Pietro di Cornelius: al Prof. Cav. Tommaso Minardi*, «Rivista Europea. Giornale di Scienze morali, Letteratura, Arti e Varietà», [Milano: Tipografia e libreria Pirotta e C.], n.s. a. 3, 1845, sem. II, pp. 206-225.

<45.04> *Dell'arte moderna a Monaco e a Dusseldorf. – Ziebland e gli architetti di stile archi-acuto in Baviera. A Francesco Dall'Ongaro*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. I, pp. 1-10.

<45.05> *Dell'arte moderna a Monaco e a Dusseldorf. – L'Accademia di Düsseldorf. Al prof. Adeodato Malatesti Dirett. dell'Accademia Atestina di Belle Arti a Modena, I: I metodi d'insegnamento*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. I, pp. 349-361.

<45.06> *Dell'arte moderna a Monaco e a Dusseldorf. – L'Accademia di Düsseldorf. Al prof. Adeodato Malatesti Dirett. dell'Accademia Atestina di Belle Arti a Modena. II: Gli artisti*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. II, pp. 161-170, 244-254.

<45.07> *Della società promotrice di Belle Arti in Firenze*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. II, pp. 511-520.

<45.08> *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno 1530. Cronaca con note, documenti ed incisioni pubblicata da Gaetano Giordani, ispettore della pontificia Pinacoteca* – Bologna 1842. Un vol. in 8.vo di pag. 559., «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. I, pp. 640-641.
Articolo firmato con la sigla P.S.
Recensisce *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno 1530: cronaca con note e documenti ed incisioni pubblicati da Gaetano Giordani*, Bologna: fonderia e tip. gov. alla Volpe, 1842.

<45.09> *Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello a Firenze*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. II, pp. 427-438.
→ <59.06>, pp. 45-62.

<45.09.1> *Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello a Firenze*, «La Rivista: giornale artistico letterario» [Firenze: tip. G. Mariani], 1845, n. 20.

<45.10> *Galleria dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Firenze pubblicata da una società artistica, Firenze*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. II, pp. 510-520.
Recensisce *Galleria dell'I. e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze pubblicata con incisioni in rame da una società artistica ed illustrata da chiare e intelligenti penne italiane dedicata a sua maestà la regina Maria Cristina*, Firenze: presso la Società Artistica Editrice, 1845.

<45.11> *Il Doge Francesco Foscari loda la campana di S. Marco che annunzia l'elezione del suo successore. Quadro di Antonio Zona*, «Album: esposizione di belle arti in Milano» [Milano: C. Canadelli], a. 9, 1845, pp. 9-18.

<45.12> *Il Monastero di Praglia*, in *I Colli Euganei. Illustrazioni storico arti-*

stiche con appendice di notizie statistiche geologiche igieniche ec. […] per cura degli editori del Giornale Euganeo, Padova: Tipogr. Crescini, 1845, pp. 19-50. Con una tavola litografica («G.B. Cecchini dis.»).
→ <46.04>

<45.13> *Il monumento del Palladio collocato nel pubblico cimitero di Vicenza opera del cavaliere Giuseppe Fabris*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. I, pp. 623-632.

<45.14> *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del medioevo e specialmente in quelle dei X, XI e XII secolo osservazioni*, «Memorie dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» [Venezia: tip. Antonelli], vol. 2, 1845, pp. 361-400.
→ <46.11>, <59.06>

<45.15> *I tre Pichler Maestri in Gliptica, dell'ab. Pietro dottor Mugna. Vienna 1844*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. II, pp. 363-364.
Recensisce *I tre Pichler maestri in gliptica dell'abate Dr. Mugna*, Vienna: Coi tipi dei PP. Mechitaristi, 1844.

<45.16> *L'apertura di una nuova osteria di Eugenio Bosa per commissione del signor Hirschell di Trieste*, «Gemme d'Arti Italiane», [Milano e Venezia: coi tipi dello stabilimento nazionale di Paolo Ripamonti Carpano], a. 1, 1845, pp. 15-24. 1 tav. incisa (A. Viviani inc.).

<45.17> *L'apparizione della Vergine a S. Bernardo e quattro santi ancona in tavola d'ignoto*, in *Galleria dell'I. e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze pubblicata con incisioni in rame da una società artistica ed illustrata da chiare e intelligenti penne italiane dedicata a sua maestà la regina Maria Cristina*, Firenze: presso la Società Artistica Editrice, 1845, pp. 1-4. 1 tav. incisa.

<45.18> *La famiglia del pescatore sulla spiaggia del mare di Eugenio Bosa per commissione del cav. Gio. Battista Giustinian*, «Gemme d'Arti Italiane», [Milano e Venezia: coi tipi dello stabilimento nazionale di Paolo Ripamonti Carpano], a. 1, 1845, pp. 115-117. 1 tav. incisa («Fost inc.»).

<45.19> *Museo Bresciano illustrato – Brescia 1838-1844*. Vol. primo, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. I, pp. 531-535.
Recensisce *Museo bresciano illustrato*, 2 voll., Brescia: Tipografia della Minerva, 1838-1844.

<45.20> Postfazione a F. De Boni, *Compendio storico delle Belle Arti del Barone Avv. Buonvicini* – Firenze coi tipi di S. Coen, fasc. I. 1844., «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. I, pp. 34-35.
Recensisce *Compendio storico delle belle arti: con piacevoli erudizioni e teorie importanti, raccolte da celebri autori ed artisti antichi e moderni, per uso dei giovani artisti e per ornamento di ogni colta persona per le cure del bar. avv. Bonvicini*, Firenze: Sansone Coen tipografo-editore, 1844.

<45.21> *Saggio intorno a Leonardo da Vinci di E. Delécluze, tradotto dal francese con note dei signori Porro e Milanesi, e due lettere inedite di Luigi XII re di Francia. Siena 1844*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. I, pp. 364-366.
Recensisce Étienne-Jean Delécluze, Carlo Pini, Carlo Milanesi, *Saggio intorno a Leonardo da Vinci (1452-1519) di E. Delécluze; tradotto dal francese con note e due lettere inedite di Luigi XII re di Francia*, Siena: Porri, 1844.

<45.22> *Sugli affreschi di Giotto nella Chiesa dell'Incoronata in Napoli, lettere tre di Domenico Ventimiglia – Napoli, dalla tip. del Giornale il Salvator Rosa 1844.*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. I, pp. 362-363.
Recensisce *Sugli affreschi di Giotto nella chiesa dell'Incoronata di Napoli: lettere tre di Domenico Ventimiglia*, Napoli: Tip. del giornale Il Salvator Rosa, 1844.

<45.23> *Sulla storia dell'architettura, sulla origine, la significazione e gli usi che si attribuiscono a' suoi membri, e sugli studii necessarii per apprender l'arte, Esame logico dell'architetto Francesco Taccani. Milano, per G. Truffi, 1844*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, 1845, sem. I, pp. 177-196; 5, pp. 519-531.
Recensisce *Sulla storia dell'architettura sulla origine la significazione e gli usi che si attribuiscono ai suoi membri e sugli studj necessarj per apprender l'arte: esame logico dell'architetto Francesco Taccani*, Milano: per Gaspare Truffi, 1844.

<46.01> *Annunzio Artistico*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 3, 1846, sem. I, pp. 198-199.
Annuncia l'imminente pubblicazione di documenti sull'arte senese (a cura di Carlo Milanesi e Carlo Pini) ed elogia lo scultore Giovanni Duprè.

<46.02> *Cristo deposto dalla Croce: cartone del sig. Pietro Roi di Vicenza*, «Il Caffè Pedrocchi: foglio politico letterario» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 1, n. 3, 1 febbraio 1846, p. 37.

<46.03> *I dipinti nella cappella di san Giorgio in Padova, illustrati dal dr. E. Förster. Traduzione dal tedesco di P. E. Selvatico con note e aggiunte del traduttore*, Padova: tip. del Seminario, 1846. 8°. 80 pp. 1 tav. inc.
Traduce e commenta Ernst Förster, *Die Wandgemälde der St. Georgen-Kapelle zu Padua [...]. Mit 14 Abbildungen*, Berlin: Reimer, 1841.

<46.04> *Il monastero di Praglia*, in *Ricordi sui Colli Euganei. Illustrazioni storico-artistiche con appendice di notizie statistiche, geologiche, igieniche ec. – Strenna del Giornale Euganeo*, Padova: Tipogr. Crescini, 1846, pp. 19-50. Con una tavola litografica («G.B. Cecchini dis.»).
← <45.12>

<46.05> *Il volume XVIII della Enciclopedia storica di Cesare Cantù,* «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 3, 1846, sem. II, pp. 562-572.
Recensisce Cesare Cantù, *Enciclopedia storica- Racconto tomo XVIII – Tempi moderni*, Torino: presso G. Pomba e Comp., 1846.

<46.06> *La Vergine: statua in marmo di Luigi Ferrari di commissione di S. E. il conte Andrea Cittadella-Vigodarzese*, «Gemme d'Arti Italiane», [Milano e Venezia: coi tipi dello stabilimento nazionale di Paolo Ripamonti Carpano], a. 3, 1846, pp. 103-114. 1 tavola incisa (C. Piotti Pirola inc.)

<46.06.1> *La Vergine: statua in marmo di Luigi Ferrari di commissione di S. E. il conte Andrea Cittadella-Vigodarzere*, «Il Caffè Pedrocchi: foglio politico letterario» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 1, n. 32, 9 agosto 1846, pp. 251-252.

<46.07> *Lo scultore Pietro Tenerani. I. L'artista*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 3, 1846, sem. I, pp. 55-66

<46.07.1> *Lo scultore Pietro Tenerani. I. L'artista*, «Il Panorama», a. 1, 1846, pp. 79-85.

<46.08> *Lo scultore Pietro Tenerani. II. Le opere*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 3, 1846, sem. I, pp. 141-154.

<46.08.1> *Lo scultore Pietro Tenerani. II. Le opere*, «Il Panorama», a. 1, 1846, pp. 132-135.

<46.09> *Qualche altra osservazione sul fresco di Raffaello scoperto a Firenze*,

«Il Caffè Pedrocchi: foglio politico letterario» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 1, n. 3, 18 gennaio 1846, p. 23.

<46.10> *Sugli insegnamenti architettonici e sulle riforme di cui abbisognano*, «Rivista Europea: giornale di scienze morali, letteratura ed arti» [Milano: Tipografia di Giuseppe Redaelli], n.s., a. 4, 1846, sem. I, pp. 419-459.

<46.11> *Sui simboli e sulle allegorie delle chiese cristiane del Medio Evo*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 3, 1846, sem. II, pp. 305-329, 392-413.
← <45.14>
→ <59.06>, pp. 63-134.

<46.12> *Sull'ultimo scritto in difesa del monumento di Palladio eretto nel cimitero di Vicenza*, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 3, 1846, sem. II, pp. 635-647.
Recensisce *Risposta del professore ab. Giuseppe Defendi alle critiche di Pietro Selvatico intorno al monumento sepolcrale di Andrea Palladio scolpito in marmo dal commendatore Giuseppe De-Fabris*, Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1846.

<46.12.1> *Sull'ultimo scritto in difesa del monumento di Andrea Palladio eretto nel Cimitero di Vicenza. Osservazioni lette nell'Accademia Olimpica di Vicenza il 21 giugno 1846*, Padova: Tipogr. Crescini 1846. 4°. 15 pp.

<47.01> *A proposito di un dipinto ad olio del vicentino Pietro Roi figurante Cristo deposito dalla Croce*, «Il Caffè Pedrocchi: foglio politico letterario» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, n. 48, 28 novembre 1847, pp. 401-403.

<47.02> *Cristo deposto dalla Croce: quadro ad olio della sig. Elisabetta Benato-Beltrami per la Chiesa di Tribano*, «Il Caffè Pedrocchi: foglio politico letterario» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, n. 42, 17 ottobre 1847, pp. 347-348.

<47.03> *Il Cav. Pietro Paoletti*, «Il Caffè Pedrocchi: foglio politico letterario» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 2, n. 45, 7 novembre 1847, p. 378.

<47.04> *Raccolta artistica, ovvero notizie dei più eccellenti artefici italiani dalla rinascita sino ai tempi di Canova, Firenze per Felice le Monier, 1846*, «Rivista Europea: giornale di scienze morali, letteratura ed arti» [Milano: Tipografia di Giuseppe Redaelli], n.s., a. 5, 1847, sem. II, pp. 421-432.
Recensisce *Manuale storico dell'arte greca. Pubblicato per cura di una società di Amatori delle Arti belle* [Gaetano Milanesi, Carlo Milanesi, Carlo Pini, Vincenzo Marchese],

Firenze: Felice Le Monnier, 1846; *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari. Pubblicate per cura di una Società di Amatori delle Arti belle*, 14 voll., Firenze: Le Monnier, 1846-1870.

<47.05> *Sui vantaggi che ne verrebbero alla provincia padovana ed alle confinanti dalla separazione delle colture*, «Il tornaconto: foglio settimanale di agricoltura, orticoltura, industria, commercio ed economia comunale per le provincie venete» [Padova: tipografia del Seminario], a. 1, n. 29, 22 luglio 1847, pp. 233 ssg.
→ <61.03>

<47.06> *Sull'arti del bello visibile – Pensieri*, «Strenna italiana» [Milano: coi tipi dell'I.R. Stabilimento Naz. di P. Ripamonti Carpano], a. 14, 1847, pp. 119-135.
Raccolta di aforismi estetici.

<47.07> *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio Evo sino ai nostri giorni. Studi di P. Selvatico per servire di guida estetica*, con settanta vignette in legno ed una tavola in rame, Venezia: Paolo Ripamonti Carpano, 1847. 4°. XXIII, 529 pp. 70 xilografie e 1 incisione (Giovanni Pividor dis.).

<47.08> *Un nuovo quadro in Battistero a S. Marco rappresentante il Ripudio di Agar,* «Il Gondoliere» [Venezia: P. Lampato], a. 15, 1847, n. 43, pp. 1014-1015.
Firmato P.S.

<48.01> *Di alcuni modellini di cera e di terra cotta in casa Gherardini a Firenze*, «Il Caffè Pedrocchi: foglio politico letterario» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 3, n. 1, 16 gennaio 1848, pp. 4-6.

<48.02> *Etudes sur les Beaux Arts et sur la litterature, par M. L. Vitet*, Paris, Charpentier, 1846, 2 voll. , «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 5, 1848, sem. I, pp. 3-16.
Recensisce Louis Vitet, *Études sur les Beaux-Arts et sur la Litérature*, 2 voll., Paris: Charpentier, 1846.

<48.03> *Giovanni Bellini fingendosi un senatore veneziano si fa ritrarre da Antonello da Messina per sorprendere il segreto della pittura ad olio*, «Gemme d'Arti Italiane», [Milano e Venezia: coi tipi dello stabilimento nazionale di Paolo Ripamonti Carpano], a. 4, 1848, pp. 3-13. 1 tav. incisa («D. Gandini inc.»).

<48.04> *Notizie artistiche: Incisione. – Antichità. – Architettura*, «Il Caffè

Pedrocchi: foglio politico letterario» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 3, n. 8, 27 febbraio 1848, pp. 59-61.
Firmata S.

<48.05> *Sulla necessità di un comitato di agricoltura*, «Il Caffè Pedrocchi: foglio politico letterario» [Padova: Tipogr. Crescini], n. s., n. 3, 13 aprile 1848, pp. 12-13.
Firmata S.

<48.06> *Zestermann – De basilicis – Libri tres, Bruxellis 1847*, in 4.to, «Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà» [Padova: Tipogr. Crescini], a. 5, 1848, sem. I, pp. 17-27.
Recensisce August Christian Adolf Zestermann, *De basilicis libri tres*, Bruxellis: Typis M. Hayez Academiae Typographi, 1847.

<48-49.01> *Sulle Riforme da portarsi alle Accademie di Belle Arti in Italia*. Manoscritto di 36 cc. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati: L.X.54.

<49.01> *Commentario alla vita di Andrea Mantegna*, in Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Pubblicate per cura di una Società di Amatori delle Arti Belle*, 14 voll., Firenze: Le Monnier, 1846-70, V (1849), pp. 182-241.

<49.02> Note alla Vita di Andrea Mantegna, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Pubblicate per cura di una Società di Amatori delle Arti Belle*, 14 voll., Firenze: Le Monnier, 1846-70, V (1849), pp. 157-181.

<50.01> *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea. – Discorso* di Pietro Estense Selvatico segretario e professore di estetica nell'I.R. Accademia, in Atti dell'Imp. Reg. Accademia in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 4 agosto 1850, Venezia: tip. di Giuseppe Grimaldo, 1850, pp. 7-34.
→ <59.06>, pp. 165-188.

<51.01> *Del Purismo. Lezione recitata il 1.° febbraio 1851 nella scuola d'estetica dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*. – Per le auspicatissime nozze Pivetta-Arnaldi, Venezia: tip. di Giuseppe Grimaldo, 1851. 8°. 32 pp.
→ <59.06>, pp. 135-164.

<51.02> *Sulle riforme recentemente operate nello insegnamento dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti. Discorso letto nella stessa il dì 11 settembre*

1851, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premii fatta nel giorno 11 agosto 1851*, Venezia: tip. di Giuseppe Grimaldo, 1851, pp. 5-24.

<52.01> *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia-Milano-Verona: Paolo Ripamonti Carpano, 1852. 8°. VIII, 321 pp. Con illustrazioni xilografiche.
Opera scritta insieme a Vincenzo Lazari.
Ne esiste un'edizione aumentata e corretta ad opera di Rinaldo Fulin e Pompeo G. Molmenti <81.01>.

<52.02> *Il segno della croce. Statuina in terra cotta del signor Filippo Edwige Spaventi*, «Letture di famiglia: opera illustrata con incisioni in acciaio che si pubblica dal Lloyd Austriaco» [Trieste: tip. del Lloyd Austriaco], a. 1, 19 aprile 1852, pp. 139-141.

<52.03> *L'arte insegnata nelle accademie secondo le norme scientifiche, discorso*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Venezia: co' tipi di Pietro Naratovitch, 1852, pp. 5-31.
→ <59.06>, pp. 337-341.

<52.04> *Progressi della fotografia in Venezia*, «Gazzetta ufficiale di Venezia» [Venezia: Perlini e Locatelli], 8 maggio 1852, p. 419.
Articolo firmato S.
→ <59.06>, pp. 337-341.

<52.05> *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno, ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; lezioni dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, I: *L'arte antica*, Venezia: co' tipi di Pietro Naratovitch, 1852. 8°. 631 pp. Contiene nel frontespizio un ritratto dell'autore («A. Tomaselli dis.», «A. Costa inc.»).
Seguito dal secondo volume <56.04>.

<53.01> *Lettera VII. al medesimo*, in Cesare Foucard, *Lettere su Riva e su Trento e documenti inediti relativi*. – Nelle nozze di Giovanni Battista Sardagna con Fanny Inama, Venezia: dalla Tipografia di G.B. Merlo, 1853, pp. 31-38.
Lettera a Cesare Foucard (Trento, marzo 1851) sull'ideazione e realizzazione della facciata di S. Pietro a Trento.

<53.02> *Sulla importanza dello studio degli ornamenti. Discorso*, in *Atti della I.R: Accademia e del R. Istituto delle Belle Arti in Venezia*, Venezia: Tip. di Giuseppe Grimaldo, 1853, pp. 7-27.
→ <59.06>, pp. 343-358.

<54.01> *Catalogo delle opere d'arte contenute nella Sala delle sedute dell'I. e R. Accademia di Venezia*, Venezia: co' tipi di Pietro Naratovich, 1854. 8°. 74 pp.

<54.01.1> *Cenni sulle maniere tecniche di schizzare degli artisti nominati nel presente Catalogo*, in *Catalogo delle opere d'arte contenute nella Sala delle sedute dell'I. e R. Accademia di Venezia*, Venezia: co' tipi di Pietro Naratovich, 1854, pp. 47-74.

<54.02> *Il prosperamento delle grandi arti del disegno vantaggia l'industria manifattrice. Discorso*, in *Atti della I.R. Accademia e del R. Istituto delle Belle Arti in Venezia*, Venezia: tip. di Giuseppe Grimaldo, 1854.
→ <59.06>, pp. 359-378.

<54-55.01> *Del nuovo in Architettura*, «Giornale dell'ingegnere, architetto ed agronomo» [Milano: Saldini], a. 2, 1854-55, pp. 267-271, 386-390.
Recensisce Félix Pigeory, État de l'architecture moderne *[…]. Discours prononcé au Congrès scientifique de Venise. (Septembre 1847.)*, Paris: impr. de Crapelet, 1847; Eduard Metzger, *Formenlehre zur Rundbogenarchitektur mit Anwendung auf den Verband von Gewölbe und Eisenconstruction*, München: Kaiser, 1851; Friedrich Wilhelm Horn, *System eines neugermanischen Baustyls […]. Mit 8 lithogr. Tafeln*, Leipzig: W. Baensch, 1851; Louis-Auguste Boileau, *Nouvelle forme architecturale*, Paris: Gide et J. Baudry, 1853; «Encyclopedie de l'architecture», Paris: Bance, 1850-1862; Georg Gottlob Ungewitter, *Vorlegeblätter für Holzarbeiten*, Leipzig: Romberg s.d.
→ <63.01>, pp. 393-419.

<55.01> *Alcune considerazioni sulle maniere tecniche dei pittori del trecento e del quattrocento*, «Lo Spettatore: rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale» [Firenze: Barbèra, Bianchi e Comp.], a. 1, 1855, n. 11, pp. 126-129; n. 12, pp. 139-142.
→ <56.04>, appendice, pp. 7-31.

<55.01.1> *Alcune considerazioni sulle maniere tecniche dei pittori del trecento e del quattrocento*, «Le arti del disegno. Giornale ebdomadario» [Firenze: tipografia Mariani], a. 2, n. 16, 18 aprile 1855, p. 62; n. 17, 25 aprile 1855, pp. 65-66; n. 18, 2 maggio 1855, pp. 69-70; n. 19, 9 maggio 1855, pp. 73-74.

<55.02> *Quale fosse l'educazione dell'architetto nel passato, e quale sia al presente in Italia*, in *Atti della Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 5 agosto 1855*, Venezia: Antonelli 1855, pp. 7-38
→ <59.06>, pp. 309-333.

<56.01> *Albano Tomaselli*, «Gazzetta Ufficiale di Venezia» [Venezia: Perlini e Locatelli], 18 dicembre 1856, 30 dicembre 1856 (Addenda).
Ripubblica il sonetto di Andrea Maffei, *Albano Tomaselli*, in *Arte. Affetti, Fantasie. – Liriche di Andrea Maffei*, Firenze: Le Monnier, 1864, p. 154.

<56.02> *Intorno alle necessità che nello insegnamento dell'arte il lavoro sia compagno alla istruzione discorso*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 10 agosto 1856*, Venezia: nel priv. Stabilimento Nazionale di Giuseppe Antonelli, 1856, pp. 33-47.
→ <59.06>, pp. 379-382.

<56.03> *Prelezione al corso di storia architettonica pegli Ingegneri laureati che assolvono gli studii architettonici nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia. – Recitata il dì 15 gennaio 1856*, «Lo Spettatore: rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale» [Firenze: Barbèra, Bianchi e Comp.], a. 2, 1856, n. 15, pp. 172-175.
→ <59.06>, pp. 291-307.

<56.04> *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno, ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; lezioni dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, II: *L'arte del medio evo e dei tempi moderni*, Venezia: co' tipi di Pietro Naratovitch, 1856. 8°. 919 pp.
In appendice pubblica delle «Considerazioni sulle pratiche del disegnare e del dipingere in fresco ed in olio de' pittori dei secoli XV e XVI, poste a raffronto con quelle usate dai moderni». 107 pp. La prima parte è derivata dall'articolo <55.01>.
Continuazione del primo volume <52.05>.

<57.01> *Della necessità di rendere il disegno elemento fondamentale di educazione. Discorso*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premii fatta nel giorno 9 agosto 1857*, Venezia: stab. G. Antonelli, 1857, pp. 3-24.

<57.02> *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza*

che esercitano le accademie artistiche. Considerazioni di P. Selvatico (con un'appendice sulle dimensioni dei disegni dal vero secondo la ragione prospettica), Venezia: co' tipi di Pietro Naratovich, 1857. 8°. 112 pp.

<57.02.1> *Intorno alle condizioni presenti dell'arte, e all'influenza che hanno su quelle gli istituti di pubblica educazione artistica*, «Lo Spettatore: rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale» [Firenze: Barbèra, Bianchi e Comp.], a. 3, n. 17, 26 aprile 1857, pp. 196-198; n. 18, 3 maggio 1857, pp. 207-208; n. 23, 7 giugno 1857, pp. 266-267; n. 26, 28 giugno 1857, pp. 304-305; n. 32, 9 agosto 1857, pp. 378-379; n. 33, 16 agosto 1857, pp. 389-390; n. 34, 23 agosto 1857, pp. 401-402; n. 36, 6 settembre 1857, p. 424; n. 37, 13 settembre 1857, pp. 436-438; n. 38, 20 settembre 1857, pp. 449-451.

<57.03> *Notizen. – (Die Kirche S. Sebastian zu Venedig.)*, «Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale» [Wien: Braumüller], vol. 2, 1857, n. 1, pp. 22-23.

<58.01> *Giovanni Bellini ed Albrecht Dürer festeggiati a Venezia. Quadro ad olio di Giacomo D'Andrea di commissione di S.M.I.R.A. l'Augusto Imperatore Francesco Giuseppe I*, «Gemme d'Arti Italiane», [Milano, Venezia e Verona: coi tipi dello stabilimento nazionale di P. Ripamonti Carpano], a. 11, 1858, pp. 5-13. 1 tav. incisa («G. D'Andrea inv.», «D. Gandini inc.»).

<58.02> *Sopra alcune censure fatte all'opuscolo sull'insegnamento libero nelle arti del disegno surrogato alle Accademie*, «Gazzetta uffiziale di Venezia» [Venezia: Perlini e Locatelli], 31 ottobre 1858.
Difende le posizioni precedentemente espresse (<58.03>) e risponde – sotto forma di lettera aperta a Tommaso Locatelli – alle obiezioni mossegli da [Carlo Tenca], *Dell'insegnamento libero delle arti del disegno*, «Il Crepuscolo», 9 (1858), 48, pp. 757-761; 49, pp. 772-776; 51, pp. 804-808; 52, pp. 821-825.

<58.03> *Sull'insegnamento libero nelle arti del disegno surrogato alle accademie. Osservazioni di P. Selvatico*, Venezia: Tip. del Commercio, 1858. 8°. 39 pp.

<59.01> *Architettura*, in *Dizionario universale archeologico-artistico-tecnologico [...] compilato sulle traccie delle più recenti Enciclopedie e dei più accreditati Scrittori da Luigi Ruscon*i, Torino: tip. G. Favale e Comp. 1859, vol. 1 (A-Kussier), pp. 209-227.
← <40.06>

<59.02> *Architettura cristiana*, in *Dizionario universale archeologico-artistico-*

tecnologico [...] compilato sulle traccie delle più recenti Enciclopedie e dei più accreditati Scrittori da Luigi Rusconi, Torino: tip. G. Favale e Comp. 1859, vol. 1 (A-Kussier), pp. 227-234.
← <40.06>

<59.03> *Del paesaggio. Cenni storico-critici.* – Nozze Papafava Antonini de' Carraresi-Cittadella Vigodarzere, Padova: Tip. del Seminario, 1859.
→ <63.01>

<59.04> *Gli ammaestramenti delle arti del disegno nelle accademie e nelle officine esaminati da P. Selvatico. A proposito di una rivista critica intorno all'opuscolo del predetto, «sull'Insegnamento libero nelle arti del Disegno», inserita nei N. 48, 49, 51 e 52 del «Crepuscolo» (1858)*, Venezia: Tipografia del Commercio, 1859. 8°. 70 pp.

<59.05> *Monumenti artistici e storici delle Provincie venete, descritti dalla commissione istituita da S. A. I. R. Ferdinando Massimiliano, governatore generale*, Milano: I. R. Stamperia di Stato, 1859. s.n. 4°. Con 5 tavv. litografiche.
Scritto insieme a Cesare Foucard.
Contiene: *Basilica di San Marco in Venezia* (76 pp. e 3 tavv. litografiche); *Il duomo di Murano o Santa Maria e Donato* (24 pp. e 2 tavv. litografiche); *Palazzo della Ragione detto la Basilica in Vicenza* (16 pp.); *Cappella detta del Mantegna agli Eremitani in Padova* (10 pp.).

<59.06> *Scritti d'arte* di Pietro Estense Selvatico. Volume unico. Firenze: Barbèra, Bianchi e Comp., 1859. 8°. 403 pp.
Contiene: *Al lettore*, p. V, Pittura: *Il pittore Francesco Squarcione, studi storico-critici* p. 3 (← <39.02>), *Sopra un dipinto di Andrea Mantegna nella Galleria Scarpa alla Motta di Friuli* p. 39 (← <39.03>), *Di un dipinto a fresco di Raffaello da Urbino nel Convento già delle monache di Sant'Onofrio in Firenze* p. 45 (← <45.09>, <46.09>), *Sui simboli e sulle allegorie delle parti ornamentali nelle chiese cristiane del medio evo dall'VIII al XIII secolo* p. 63 (← <45.14>, <46.11>), *Del purismo nella pittura* p. 135 (← <51.01>), *Della opportunità di trattare in pittura anche soggetti tolti dalla vita contemporanea* p. 165 (← <50.01>), *Del chiaroscuro nella pittura* p. 189, *L'Oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova e i freschi di Giotto in esso dipinti* p. 215 (← 36.03). Architettura: *Prelezione al corso di storia architettonica per gli ingegneri laureati che assolvono gli studi architettonici nella I.R. Accademia di belle arti in Venezia, detta il dì 15 gennaio 1856* p. 219 (← <56.03>), *Quale fosse l'educazione dell'architetto nel passato, e quale sia al presente in Italia* p. 309 (← <55.02>). Arti in genere: *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte* p. 333 (← <52.03>, <52.04>), *Sull'importanza dello studio degli ornamenti* p. 343 (← <53.02>), *Il prosperamento delle grandi arti del disegno profitta all'industria*

manufattrice p. 359 (← <54.02>), *Sulla necessità che nello insegnamento dell'arte il lavoro sia compagno all'istruzione* p. 379 (← <56.02>), *Con quali intendimenti si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile specialmente in Italia* p. 383 (← <44.01>).

<59.06.1> *Del chiaroscuro nella pittura*, in *Scritti d'arte* di Pietro Estense Selvatico, Firenze: Barbèra, Bianchi e Comp., 1859, pp. 189-214.

<60.01> *Il pittore Giovanni Demin nato nel Bellunese nel 1785, morto in Tarso vicino a Ceneda nel dicembre 1859*, «Rivista contemporanea: filosofia, storia, scienze, letteratura, poesia, romanzi, viaggi, critica, archeologia, belle arti» [Torino: Pelazza], a. 7, vol. 20, 1860, pp. 170-184.
Articolo anonimo firmato «Un Veneto».
→ <63.01>, p. 329-355.

<60.02> Lettera di Pietro Selvatico a Samuele Jesi, in *Intorno all'incisore Samuele Iesi da Correggio [...] discorso biografico del dottore Quirino Bigi correggese*, Milano: coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1860, pp. 56-58.
Lettera datata Venezia, 16 marzo 1850.

<60.03> *Sul futuro cimitero della città di Padova osservazioni* di P. Selvatico, Padova: prem. Stab. Tip. di P. Prosperini, 1860.

<60.04> *Sulle leggi comunali del Veneto considerate nei loro effetti sui comuni della campagna*, «Rivista contemporanea: filosofia, storia, scienze, letteratura, poesia, romanzi, viaggi, critica, archeologia, belle arti» [Torino: Pelazza], a. 8, vol. 21, 1860, pp. 133-149.
Articolo anonimo firmato «Un Veneto».

<61.01> *Sugli ammaestramenti elementari del disegno opportuni agli agiati.* – Per le nobili e bene auspicate nozze Ferri-Wodianer, Padova: Prem. Stab. di Pietro Prosperini, 1861.

<61.02> *Sull'avviamento della scultura onoraria monumentale in Torino*, «Rivista contemporanea: filosofia, storia, scienze, letteratura, poesia, romanzi, viaggi, critica, archeologia, belle arti» [Torino: Pelazza], a. 9, vol. 26, 1861, pp. 105-116.

<61.03> *Sull'utilità di tener separate le culture nei terreni della Provincia di Padova*, «Il raccoglitore: pubblicazione annuale della Società d'incoraggiamento nella Provincia di Padova» [Padova: Prosperini], a. 10, 1861, pp. 175-212.
← <47.05>

<62.01> *Giuseppe Ribera ed il principe don Giovanni d'Austria*, «Rivista contemporanea: filosofia, storia, scienze, letteratura, poesia, romanzi, viaggi, critica, archeologia, belle arti» [Torino: Pelazza], a. 10, vol. 28, 1862, pp. 79-110.
→ <63.01>, pp. 185-245.

<62.02> *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nell'Esposizione Nazionale seguita in Firenze nel 1861. Osservazioni* di P. Selvatico, Padova: Antonelli, 1862.
→ <63.01>, pp. 7-80.

<62.03> *Nuovi monumenti nel Veneto: Statua monumentale di Andrea Palladio eretta in Vicenza sulla piazzetta a fianco della Basilica – La nuova loggia nel Prato della Valle in Padova*, «Rivista contemporanea: filosofia, storia, scienze, letteratura, poesia, romanzi, viaggi, critica, archeologia, belle arti» [Torino: Pelazza], a. 10, vol. 30, 1862, pp. 213-223.

<62.04> *Studii storici e archeologici sulle arti del disegno per Roberto d'Azeglio (vol. II – Firenze – Le Monnier 1861)*, «Rivista contemporanea: filosofia, storia, scienze, letteratura, poesia, romanzi, viaggi, critica, archeologia, belle arti» [Torino: Pelazza], a. 10, vol. 29, 1862, pp. 49-64.
Recensisce Roberto D'Azeglio, *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, 2 voll., Firenze: Felice Le Monnier, 1861.

<62.05> *Sulla condizione attuale del Palazzo Pubblico di Piacenza e sui modi di ristaurarlo. Relazione* del Marchese P. Selvatico-Estense, Piacenza: Tip. di A. Del Majno, 1862. 4°. 50 pp. 5 tavv. litografiche (probabilmente su disegno dell'autore).

<63.01> *Arte ed artisti: studi e racconti* di Pietro Selvatico. Padova: Libreria Sacchetto imp. 1863. 8°. 481 pp.
Contiene: *La pittura storica e sacra d'Italia all'esposizione nazionale di Firenze nel 1861* p. 7 (← <62.02>), *Il pittore Stefano Jeaurat o la ravveduta* p. 83, *Pietro Paolo Rubens ed il monaco Saverio Collantes* p. 103, *Il pittore sir Giorgio Romney ed Emma Lyon* p. 143, *Il pittore Giuseppe Ribera ed il Principe Don Giovanni d'Austria* p. 185 (← <62.01>), *Guido Reni o pompa ed abbiezione* p. 247, *Il pittore Giovanni Demin* p. 329 (← <60.01), *Del paesaggio in Italia cenni storico-critici* p. 357 (← <59.03>), *Di alcune novità in architettura proposte in Germania ed in Francia* p. 393 (← <54-55.01>), *I peccati mortali e veniali della architettura italiana da mezzo secolo* p. 421 (→ <63.01.1>).
Nuova edizione del volume <82.01>.

<63.01.1> *I peccati mortali e veniali della architettura italiana da mezzo secolo.* – Per le nozze Giusti-Cittadella, Padova: Stab. P. Prosperini, 1863.
→ <63.01>.

<63.02> *Bibliografia*, «Giornale di Antichità e Belle Arti» [Palermo: s.e.], a. 1, n. 3, 1863, p. 3.
Lettera all'editore fiorentino Gaspero Barbèra in cui annuncia l'imminente pubblicazione di una «Guida artistica d'Italia» (progetto mai realizzato).

<63.03> *Qualche parola sull'educazione de' nostri possidenti*, «Il raccoglitore: giornale della società d'incoraggiamento in Padova» [Padova: Prosperini], s. II, a. 1, 1 novembre 1863, pp. 33-37.

<63.04> *Studi sui vantaggi del vigneto a palo secco nei terreni sterili del padovano*, Padova: Prosperini, 1863.

<63.05> *Sull'erezione d'una statua a Giotto*, «Il raccoglitore: giornale della società d'incoraggiamento in Padova» [Padova: Prosperini], serie II, a. 1, 1863, n. 5, pp. 76-78.

<63.06> *Un'epigrafe scomunicata*, «Il Messaggiere di Rovereto: giornale politico, letterario, commerciale, statistico e di varietà» [Rovereto: Antonio Caumo], a. 48, n. 262, 17 novembre 1863.

<64.01> *Di un monumento sepolcrale scolpito dal cav. Giovanni Duprè*, «La Nazione. Giornale politico quotidiano» [Firenze: Barbèra], a. 6, n. 225, 10 agosto 1864.

<64.02> *Lettera ai redattori*, «Il Comune», [Padova: tip. Antonio Rossi], a. 1, n. 3, 1 agosto 1864, pp. 21-22.

<64.03> *Sulla convenienza o no di tentare l'esportazione dei vini del padovano per le vie marittime*, «Il Comune», [Padova: tip. Antonio Rossi], a. 1, n. 12, 15 dicembre 1864, pp. 137-140.

<64.04> *Un istante di sosta nell'avviamento progressivo della società d'incoraggiamento di Padova*, «Il Comune», [Padova: tip. Antonio Rossi], a. 1, n. 1-2, 1864, pp. 8-13.

<65.01> *Alla deputazione della associazione italiana per la edificazione della facciata del duomo di Firenze*, in *Voti e pareri diversi sulla facciata del Duomo*

di Firenze pubblicati per cura della Deputazione Promotrice, Firenze: coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1865, pp. 37-38.

<65.02> *Andrea Schiavone e Alessandro Vittoria. Racconto artistico*. – Nozze Estense-Selvatico-Porto, Padova: Stab. Prosperini, 1865.

<65.03> *Considerazioni intorno alle norme architettoniche che possono tornar più acconcie al concetto della facciata del duomo fiorentino*, in *Voti e pareri diversi sulla facciata del Duomo di Firenze pubblicati per cura della Deputazione Promotrice*, Firenze: coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1865, pp. 39-51.

<65.04> *Delle arti belle in relazione a Dante, Discorso*, in *Dante e il suo secolo. – XIV maggio MDCCCLXV*, Firenze: Tip. Cellini, 1865, pp. 591-622.

<65.05> *Scuole pittoriche della Grecia e dell'Italia antica e moderna*, in *Nuova enciclopedia popolare italiana, ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. […]*, Torino: Società l'Unione Tipografico-Editrice, 1865^4, vol. 21 (Sci-Soz), pp. 106-168.

<65.06> *Studi sulla Storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV, e della scuola pittorica veronese [...], dal dott. Cesare Bernasconi. – Verona. 1864*, «Il Comune», [Padova: tip. Antonio Rossi], a. 2, n. 24, 15 giugno 1865.
Recensisce Cesare Bernasconi, *Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona: tipografia di Antonio Rossi, 1864.

<65.07> *Sulla facciata del Duomo di Firenze: considerazioni* di P. Selvatico, Firenze: Tip. M. Cellini e C., 1865. 8°. 23 pp.

<65.08> *Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni*, in *Dante e Padova. Studj storico-critici*, Padova: Prosperini e Sacchetto, 1865, pp. 101-192.
→ <70.02>

<67.01> *Giovanni Bellini e Alberto Durero, o l'arte italiana e l'arte tedesca nel 1505*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti» [Firenze: Direzione della Nuova Antologia], vol. 4, fasc. 4, aprile 1867, pp. 671-689; vol. 5, fasc. 5, maggio 1867, pp. 119-142; fasc. 6, giugno 1867, pp. 328-344.
→ <70.02>, <73.02>

<67.02> *Ippolito Caffi*, «Il Politecnico. Parte letterario-scientifica» [Milano:

Amministrazione del Politecnico], serie IV, vol. 3, fasc. 4, aprile 1867, pp. 353-363.

<67.03> *Nell'apertura della nuova scuola di disegno pratico di modellazione e d'intaglio pegli artigiani istituita dal Comune di Padova. Discorso* di Pietro Selvatico, presidente de' patroni di detta scuola, 24 novembre 1867, Padova: Sacchetto, 1867. 4°. 16 pp.

<67.04> *Sulla conservazione de' Monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico. – A proposito di un rapporto del signor Giovan Battista Cavalcaselle al ministro della Pubblica Istruzione in Italia. –* Estratto dalla «Rivista dei Comuni Italiani», Torino, 1863, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti» [Firenze: Direzione della Nuova Antologia], vol. 5, fasc. 7, luglio 1867, pp. 504-512.
Recensisce Giovanni Battista Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino: Tip. Subalpina di Zoppis e Marino, 1863.

<67.05> *Un proverbio in azione: Impara l'arte e mettila da parte. – Ernestina la disegnatrice. Racconto*, in *Strenna veneziana per l'anno 1868*, Venezia: Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1867, pp. 1- 70.
→ <70.02>, <87.01>

<68.01> *Di alcuni lavori in cromolitografia di un artista friulano, cenno critico* di P. Selvatico, «Appendice del Giornale di Udine» [Udine: Stab. tip. friulano], a. 3, n. 191, 12 agosto 1868.
Presenta le cromolitografie di Vincenzo Marzin (Cordovado), meglio noto sotto lo pseudonimo Monsieur Henry.

<68.02> *Elenco dei più scelti oggetti d'arte contenuti nella Pinacoteca e nel Museo Civico di Padova*, Padova: Sacchetto, 1868.

<68.03> *Versi di Giacomo Zanella. Firenze per Barbèra (vol: unico) 1868*, «Rivista Universale. Pubblicazione periodica» [Genova-Firenze: Uffizio della Rivista Universale], n.s., a. 3, 1868, n. 8, pp. 66-73.
Recensisce Giacomo Zanella, *Versi*. – Seconda edizione, Firenze: G. Barbèra, 1868.

<69.01> *Al ch.º avv. Federico cav. Frizzerin*, «Supplemento al Giornale di Padova» [Tip. F. Sacchetto], a. 4, n. 82, 5 aprile 1869.
Risponde a Federico Frizzerin, *Lettere al marchese Pietro cav. Selvatico sulla questione del Museo di Padova corredate da documenti*, Padova: Tipografia Editrice Francesco

Sacchetto, 1869; Alcuni cittadini, *Fiori di contraddizioni del march. Pietro Selvatico intorno al Museo Civico di Padova*, Padova: tip. Bianchi, 1869.
Stesso argomento di <69.08>

<69.02> *Dell'arte nella esposizione di Padova del 1869. Osservazioni* di P. Selvatico, Padova: Sacchetto, 1869.

<69.03> *Doveri dei municipii italiani rispetto alle opere d'arte esposte al pubblico. Osservazioni* di P. Selvatico. – Per le nozze Romanin-Pesaro, Padova: Sacchetto, 1869.

<69.04> *Guida di Padova e dei principali suoi contorni* di Pietro Selvatico, Padova: Tipografia e Libreria editrice F. Sacchetto, 1869. 16°. 438 pp. 6 tavv. litografiche f.t. 22 incisioni xilografiche nel testo.
→ <92.01>

<69.05> *La Vergine del Rosario: Gruppo in legno due terzi del vero. Dello Scultore Besarel Valentino*, «L'arte in Italia. Rivista mensile di belle arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca colla collaborazione di molti artisti e letterati italiani» [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 1, 1869, p. 89.

<69.06> *L'arte d'oggi in Padova. – Architettura*, «L'arte in Italia. Rivista mensile di belle arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca colla collaborazione di molti artisti e letterati italiani» [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 1, 1869, pp. 73-74.

<69.07> *L'insegnamento artistico nelle Accademie di Belle Arti e nelle Scuole Tecniche del Regno d'Italia*, «Rivista Contemporanea Nazionale Italiana» [Torino-Napoli: Unione tipografico-editrice Negro], a. 17, vol. 66, fasc. 183, febbraio 1869, pp. 161-173; fasc. 184, marzo 1869, pp. 366-373; vol. 67, fasc. 185, aprile 1869, pp. 39-58.

<69.07.1> *L'insegnamento artistico nelle Accademie di belle arti e nelle Scuole ed Istituti tecnici del Regno d'Italia, osservazioni* di P. Selvatico, Padova: Sacchetto, 1869.

<69.08> *La questione del nuovo museo: osservazioni e schiarimenti* di P. Selvatico, Padova: Tipografia editrice F. Sacchetto, 1869. 16°. 47 pp.
Stesso argomento di <69.01>

<69-70.01> *Overbeck Federico*, in *Supplimento perenne alla Nuova Enciclopedia*

Popolare Italiana ossia Rivista annuale scientifica, letteraria, industriale per integrare e ammodernare l'opera maggiore utilissima ad ogni genere di persone […], Torino-Napoli: dalla Società l'Unione Tipografico-Editrice, 1869-1870, pp. 527-529.

<69-70.02> *Tadolini Adamo*, in *Supplimento perenne alla Nuova Enciclopedia Popolare Italiana ossia Rivista annuale scientifica, letteraria, industriale per integrare e ammodernare l'opera maggiore utilissima ad ogni genere di persone […]*, Torino-Napoli: dalla Società l'Unione Tipografico-Editrice, 1869-1870, pp. 627-628.

<69-70.03> *Tenerani Pietro*, in *Supplimento perenne alla Nuova Enciclopedia Popolare Italiana ossia Rivista annuale scientifica, letteraria, industriale per integrare e ammodernare l'opera maggiore utilissima ad ogni genere di persone […]*, Torino-Napoli: dalla Società l'Unione Tipografico-Editrice, 1869-1870, pp. 646-648.

<70.01> *I più importanti precetti di Leonardo da Vinci sulla pittura. – Considerazioni e commenti*, «La Rivista Europea» [Firenze: Tip. Fodratti], a. 1, vol. 2, fasc. 3, maggio 1870, pp. 387-403.

<70.02> *L'arte nella vita degli artisti. Racconti storici*, Firenze: Barbèra, 1870.
Contiene: *Prefazione* p. V; *Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni in Padova (1306)* p. 1 (← <65.08>), *Giovanni Bellini ed Alberto Durero o L'arte italiana e l'arte tedesca in Venezia nel 1505-1506* p. 71 (← <67.01>; → <73.02>), *Michele Sanmicheli e Giorgio Vasari. (1527-1542.)* p. 159, *Andrea Schiavone e Alessandro Vittoria. (1553.)* p. 246, *Veronica Franco e Iacopo Tintoretto. (1574.)* p. 264, *Sofonisba Anguissola e Antonio van Dyck. (1620.)* p. 358, *Bernardo Strozzi ovvero Una vendetta fratesca. (1606-1644.)*, p. 404, *Un proverbio in azione – Impara l'arte e mettila da parte.* – p. 459 (← <67.05>; → <87.01>).
Traduzione olandese <76.01>

<70.03> *La pittura ad olio ed a tempera, presso gli antichi e i moderni*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti» [Firenze: Direzione della Nuova Antologia], vol. 13, fasc. 3, marzo 1870, pp. 505-520.

<70.04> *La rivoluzione in casa. Scene della vita italiana, per Luisa Codemo-Gerstenbrand, Venezia, 1869*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti» [Firenze: Direzione della Nuova Antologia], vol. 14, fasc. 5, maggio 1870, pp. 153-156.

Recensisce *La rivoluzione in casa: scene della vita italiana* per Luigia Codemo-Gerstenbrand, Venezia: Reale tipografia di Gio. Cecchini, 1869.

<70.05> *Parole dette nella cappella mortuaria di Bolzonella sul feretro del Conte Andrea Cittadella-Vigodarzere il giorno 29 marzo 1870*, Padova: Sacchetto, 1870. 15 pp.

<70.06> *Quali metodi e quali esempi seguitasse Raffaello negli studi dell'arte – Discorso* del prof. cav. Pietro Estense Selvatico, in *Il VI aprile MDCCXX Anniversario della nascita e della morte di Raffaello festeggiato solennemente in Urbino*, Urbino: tipografia metaurense, 1870, pp. 43-66.

<70.07> *Sulle riparazioni dei celebri affreschi di Giotto detti dell'Arena in Padova. Memoria* del cavaliere ufficiale marchese Pietro Estense Selvatico già pubblicata nel Giornale di Padova nel novembre 1869, Pisa: Tip. Citi, 1870.

<70.08> *Gli Orazii e Curiazii pro e contro le Accademie di Belle Arti*, «L'arte in Italia: rivista mensile di belle arti» [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 2, 1870, n. 7, pp. 102-104; n. 9, pp. 132-134.

<70.09> *Poche parole sopra uno scritto del Conte Giovanni Secco Suardo inserito nel presente giornale, col titolo, - Pensieri sulla pittura ad encausto, ad olio, ed a tempera,* «L'arte in Italia: rivista mensile di belle arti» [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 2, 1870, n. 9, p. 135.
Lettera datata Padova 7 settembre 1870.
Risposta all'articolo di G. Secco Suardi, Pensieri sulla pittura ad encausto, ad olio, ed a tempera, «L'arte in Italia: rivista mensile di belle arti» [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 2, 1870, n. 5, pp. 69-72; n. 6, pp. 82-85; n. 8, pp. 119-123.

<71.01> *Dell'opportunità di una traduzione della Prima parte dell'opera di Guido Schreiber che tratta del disegno lineare. Lettera a C. F. Biscarra*, «L'Arte in Italia: rivista mensile di belle arti», [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 3, 1871, n. 9, pp. 130-132.
Recensisce Guido Schreiber, *Das lineare Zeichnen: praktischer Lehrgang für Architekten, Techniker, Mechaniker und Bauhandwerker, insbesondere für Bau-, Polytechnische, Höhere Gewerb- und Realschulen*, Leipzig: Spamer, 1871.
→ <72.04>

<71.02> *Di un migliore avviamento necessario agli insegnamenti pubblici dell'Architettura in Italia. Memoria* di Pietro Selvatico estratta dagli «Atti del

Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», serie III, vol. 16, Venezia: G. Antonelli, 1871. 8°. 45 pp.

<71.03> *Educhiamo il capitale alle industrie. Osservazioni* di P. Selvatico, Bergamo: Tip. dei fratelli Bolis, 1871.

<71.04> *Il piccolo boscaiolo*, in *L'amico dell'artigiano. Letture popolari pubblicate per cura della Società di Mutuo Soccorso degli artigiani negozianti e professionisti di Padova*, Padova: Stabilimento tip. e stereot. alla Minerva, 1871.

<71.05> *L'eccentricità nell'avarizia*. – Nozze Raselli-Colbachini, Padova: Tip. Sacchetto, 1871. 8°. 20 pp.
Racconto su William Turner e il suo generoso lascito alla Tate Gallery.

<71.06> *La scuola di paesaggio nell'Accademia di Belle Arti in Venezia*, «L'Arte in Italia: rivista mensile di belle arti» [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 3, 1871, n. 4, pp. 49-51.

<71.07> *Padova. – Riparazione e ripulitura di antichi affreschi*, «L'Arte in Italia: rivista mensile di belle arti» [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 3, 1871, n. 2, pp. 31-32.
→ <71.09>

<71.08> *Sul bisogno di dare un migliore avviamento agli insegnamenti pubblici dell'architettura in Italia*, «Atti del R. Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti» [Venezia: Segreteria dell'Istituto], serie III, vol. 16, 1871, pp. 237-415.

<71.09> *Sulle riparazioni dei celebri affreschi di Andrea Mantegna agli Eremitani in Padova – Memoria* del cav. off. marchese Pietro Estense Selvatico. Già pubblicata nel Periodico «L'Arte in Italia», nel Fascicolo del Febbraio 1871, Padova: Minerva, 1871.
← <71.07>

<71.10> *Un aneddoto nella vita del cav. Pietro Liberi Pittore Padovano*. – Nozze Carlotti-Cittadella Vigodarzere, Padova: Tip. Sacchetto, 1871.

<71-72.01> *Le scuole architettoniche dell'Italia, storia e critica*, «Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» [Venezia: Segreteria dell'Istituto], serie IV, t. 1, 1871-1872, pp. 1871-1882.

<72.01> *Commissione conservatrice dei pubblici monumenti della città e pro-*

vincia di Padova. – I. Statuto. – II. Relazioni del quadriennio 1868, 1869, 1870, 1871, Padova: F. Sacchetto, 1872. 4°. 23 pp.
Scritto insieme ad Andrea Gloria.

<72.02> *Il disegno elementare e superiore ad uso delle scuole pubbliche e private d'Italia*, Padova: Premiata Tipografia F. Sacchetto 1872. 8°. XIII, 303 pp. 13 tavv. litografiche («F. Kirchmayr inc.»).

<72.03> *I quesiti del prossimo congresso artistico in Milano*, 1: *Quesiti d'architettura*, «L'arte in Italia: rivista mensile di belle arti» [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 4, 1872, n. 7, pp. 98-100.
L'articolo si ricollega ad alcune considerazioni fatte precedentemente (in particolare in <54-55.01> e <63.01>). Il sottotitolo ne riassume il pensiero con efficacia: «Ricercare le condizioni fondamentali di uno stile architettonico, il quale, giovandosi dei nuovi progressi della scienza e dei materiali di costruzione, serva ai bisogni, agli usi, ai costumi odierni delle varie provincie italiane, e ne rappresenti i caratteri naturali e storici».

<72.04> *Lettera al Cav. Prof. Carlo Felice Biscarra Segretario della R. Accademia Albertina di Torino e Direttore della Rivista mensile «L'Arte in Italia»*, in Guido Schreiber, *Il disegno lineare per artisti e industriali e specialmente per le scuole tecniche normali e professionali – Versione italiana riveduta e corretta da Carlo Felice Biscarra con una lettera di Pietro Estense Selvatico e con 454 figure illustrative*, Roma-Torino-Firenze: Ermanno Loescher, 1872, pp. VI-XII.
Lettera a Carlo Felice Biscarra, datata Padova, 19 agosto 1871.
← <71.01>

<72.05> *Risposta ad alcune censure mosse al recente suo libro: Il disegno elementare e superiore ecc., dal prof. cav. Pietro Giusti*, Padova: Sacchetto, 1872. 4°. 22 pp.
Risponde a Pietro Giusti, *La ornamentazione esaminata come uno dei mezzi essenziali per educare il gusto: pensieri*, Torino: Paravia, 1872.

<73.01> *Della conservazione dei Monumenti Pubblici in Padova – Lettera al cav. prof. Carlo Felice Biscarra*, «L'arte in Italia: rivista mensile di belle arti» [Torino-Napoli: Unione tipografico editrice], a. 5, 1873, pp. 97-100.
Lettera a Carlo Felice Biscarra, datata Padova, 29 giugno 1873.

<73.02> *Giovanni Bellini e Alberto Durero*, «Strenna artistica per l'anno 1873», 1873.
← <67.01>, <70.02>

<73.03> *Relazione dell'Architetto March. Pietro Estense Selvatico*, in *Primo congresso degli ingegneri ed architetti italiani in Milano. – Atti*, Milano: Tipog. e Litog. degli Ingegneri, 1873, pp. 108-113.
Contiene la «Proposta per la fondazione di un giornale di architettura», pp. 111-113.

<74.01> *L'istruzione pubblica in Italia rispetto alle classi agiate e alle povere*, Padova: Tipografia alla Minerva, 1874. 8°. 35 pp.

<74.02> *Un proverbio in azione: Piacere fatto non va perduto*. – Nozze Cucchetti-Biaggini, Padova: Minerva, 1874.

<74.03> *Una visita allo studio di Giovanni Duprè*, Padova: Tip. F. Sacchetto, 1874. 8°. 12 pp.
Estratto dal «Giornale di Padova», 27 novembre 1874.

<75.01> *A proposito di Michelangelo*, «La Rivista Europea» [Firenze: Fodratti], a. 6, vol. 4, fasc. 3, novembre 1875, pp. 446-450.

<75.02> *Di alcuni abbozzi di Tiziano e di altri dipinti nella Galleria del conte Sebastiano Giustinian Barbarigo in Padova*, Padova: Premiata Tip. F. Sacchetto, 1875. 8°. 15 pp.

<75.03> *La photographie dans l'enseignement du dessin*, «L'Art: revue hebdomadaire illustrée» [Paris: Librairie de l'art; Librairerie Charles Delagrave], a. 1, 1875, t. 3, pp. 424-426.

<75.04> *La pittura murale di Roma antica, esaminata nelle opere scoperte di recente*, Padova: Premiata Tip. F. Sacchetto, 1875. 8°. 26 pp.

<75.05> *Le Riforme possibili nelle Accademie governative di Belle Arti in Italia*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti» [Firenze: Direzione della Nuova Antologia], vol. 30, fasc. 10, ottobre 1875, pp. 323-341.

<75.06> *Ricordi d'architettura orientale presi dal vero dell'ing. prof. G. Castellazzi*. Cento tavole autografate Venezia 1871-74, in fol. Relazione del comm. P. Selvatico M. E. del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia: Grimaldo, 1875.
Estratto dagli «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», serie V, vol. 1.

<75.07> *Risposta del sig. marchese Pietro Selvatico*, in Raffaello Sartini, *Proposta d'indirizzo pratico per l'insegnamento del disegno nelle scuole tecniche, normali*

e magistrali. Lettera al sig. marchese P. Selvatico di Raffaello Sartini prof. di disegno nella R. Scuola Tecnica di Catania con risposta del sig. Selvatico, Catania: Tip. C. Galàtola, 1875, pp. 12-15.

<75.08> *Un nuovo giornale d'arte in Francia*, «La Rivista Europea» [Firenze: Fodratti], a. 6, vol. 2, fasc. 2, aprile 1875, pp. 239-245.
Recensisce «L' art: revue hebdomadaire illustrée», Paris: Librairie de l'Art; Librairie Charles Delagrave, 1875-

<76.01> *De kunst in het leven der kunstenaars […] uit het italiaansch vertaald door H.[endricus] J.[ohannes] Wansink*, 3 voll., Arnheim: J. Rinkes, 1876. 330 pp.
Traduzione olandese di <70.02>

<76.02> *Gli insegnamenti del disegno nelle nostre scuole elementari*, «La Rivista Europea» [Firenze: Fodratti], a. 7, vol. 3, fasc. 3, agosto 1876, pp. 445-461; vol. 4, fasc. 1, settembre 1876, pp. 75-94.

<76.03> *La maison de Louis Cornaro surnommé «Vita sobria», a Padoue*, «L'Art: revue hebdomadaire illustre» [Paris-London: A. Ballue, éditeur], a. 2, 1876, t. 7, pp. 237-247.
→ <79.03>

<77.01> *Che cosa domanda all'arte oggidì la pubblica opinione. – Memoria* letta nell'Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova il dì 28 Maggio 1876, Padova: Tip. Gio. Batta. Randi, 1877. 4°. 24 pp.

<77.02> *Sulla opportunità dei modelli nella esecuzione delle opere architettoniche. – Memoria* letta nel R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti il giorno 17 giugno 1877, «Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», serie V, vol. 3, 1876-77, pp. 1035-1052.

<77.02.1> *Sulla opportunità dei modelli nella esecuzione delle opere architettoniche. – Memoria* letta nel R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti il giorno 17 giugno 1877, Venezia: Tip. di G. Antonelli, 1877. 4°. 20 pp.

<78.01> *Relazione dello scavo eseguito dal Municipio di Padova su la Piazzetta Pedrocchi e nell'attigua casa Prai e Raffaello l'estate dell'anno 1877*. – Con quattro tavole litografate, Padova: premiata tipografia alla Minerva, 1878. 4°. 34 pp. 4 tavv. litografiche.

<79.01> *Gli antichi prospetti della Basilica Marciana a Venezia. Scoperti nei due lati di settentrione e di mezzodì durante gli ultimi grandi restauri (1862-1876)*. – Nozze Valmarana Cittadella-Vigodarzere, Padova: s.e., 1879.

<79.02> *L'economia del fabbricare. Ricordi compendiati dal Professore Archimede Sacchi*. Volumi due – Milano; Hoepli, 1878-79, «Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere, architetto civile ed industriale» [Milano: Tip.-lit. degli ingegneri], a. 27, 1879, fasc. 5-6, pp. 374-378.
Recensisce Archimede Sacchi, *L'economia del fabbricare: stime di previsione e di confronto, analisi di prezzi di produzione, appalti, condotta e direzione dei lavori ricordi compendiati*, 2 voll., Milano: Hoepli, 1879.

<79.03> *La casa di Luigi Cornaro*, «Giornale di Padova: politico-quotidiano, ufficiale per la pubblicazione degli atti amministrativi e giudiziari della provincia» [Padova: Tip. F. Sacchetto], a. 14, 1879, nn. 128-130.
← <76.03>

<79.04> *La contessa Margherita Papafava [...] ricordo funebre*, Padova: Salmin, 1879.

<79.05> *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, 2: *Il Medio evo*, Milano: Vallardi, 1879. 4°. XX, 538 pp. Illustrazioni xilografiche nel testo.
Il volume è stato completato da Luigi Archinti (firmatosi con lo pseudonimo Chirtani). Della stessa collana fa parte anche <85.01>.

<80.01> *La scuola di disegno di modellazione e d'intaglio per gli artigiani della città e provincia di Padova – Relazione*, Padova: Tipografia della Minerva dei fratelli Salmin, 1880.

<81.01> *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine. Nuova edizione aggiornata a cura di Rinaldo Fulin e Pompeo G. Molmenti*, Venezia: Antonelli, 1881. 488 pp.
Nuova edizione della guida scritta insieme a Vincenzo Lazari <52.01>.

<82.01> *Arte ed artisti: studi e racconti* di Pietro Selvatico, Padova: Sacchetto, 1882.
Nuova edizione della raccolta di saggi <63.01>

<85.01> *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, 1: *L'evo antico*, Milano: Vallardi, [1885]. 4°. XV, 384 pp. Illustrazioni xilografiche nel testo.
Primo volume della collana di cui fa parte anche il <79.05>

<87.01> *Impara l'arte e mettila da parte: proverbio in azione*, Firenze: Barbèra, 1887 (Collana Piccola Biblioteca del Popolo Italiano, 26).
← <70.02>

<92.01> *Guida di Padova e dei principali suoi contorni* di Pietro Selvatico, Padova: Tip. Sacchetto, 1892.
← <69.04>

Indice dei nomi

L'indice dei nomi è a cura di Alexander Auf der Heyde e Martina Visentin.

Sono stati indicizzati le persone e gli autori (non invece i curatori). Sono esclusi i nomi di santi, di divinità e figure mitologiche. Ad eccezione di pochi casi le voci sono state sottoposte ad un controllo di autorità basato sui records della Deutsche Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de/>) e del VIAF (<https://viaf.org/>). Nell'intervallo pp. 569-580 i numeri tra parentesi si riferiscono alle rispettive voci della biblioteca storico-artistica di Selvatico, il cui elenco è stato pubblicato in questa sede da Tiziana Serena.